





الفنون الشعبية





رئيس التحرير ■ الدكتور عبد الحميد يونس

الإشراف الفني ■ عبد السلام الشريف

سكرتير التحرير ■ أحمد عبد الفلاح أحمد

تصدر كل ثلاثة شهور

إدارة المجلة : ٣ شارع شجرة النور
بالزمالك - القاهرة



العدد الأول - المجلد الأول
أول يناير ١٩٦٥

الفهرس

هذه المجلة

- | | |
|-------|---|
| ٣٠٠٠ | الدكتور محمد عبد القادر حاتم |
| | المأثورات الشعبية : طابعا التومى والإسائى |
| ٦٠٠٠ | الدكتور عبد المحمد يونس |
| | الأدب الشعبي بين الحلية والمالية |
| ١١٠٠ | الدكتورة سهر القلعاوى |
| | الحيال الشعبي فى الأدب العربى |
| ١٧٠٠ | الدكتور عبد العزيز الأهوانى |
| | الليل فى الأدب الشعبي |
| ٢٤٠٠ | الدكتورة نعام أحمد فؤاد |
| | قصة الهنسا - أسطورة من فتح مصر |
| ٣٢٠٠ | عبد النعم شمس |
| | اليمين فى قصصنا الشعبية |
| ٣٩٠٠ | محمد فهس عبد اللطيف |
| | ملحبة بور سميد |
| ٤٦٠٠ | الحزن |
| | مقدمة فى تاريخ الماركوكرو |
| ٥٦٠٠ | فوزى العنتيل |
| | الوشم |
| ٦٢٠٠ | سوسن عامر |
| | مصادر آلائنا الموسيقية الشعبية |
| ٦٩٠٠ | الدكتور محمود أحمد الحلى |
| | الموسيقى الشعبية |
| ٧٦٠٠ | سهر نجيب |
| | إعداد فرق الفنون الشعبية وإظهارها على خشبة المسرح |
| ٨٧٠٠ | ولسلى صالح |
| | النوبة والمزبور |
| ٨٨٠٠ | دكتور محمد محمود الصياد |
| | أفراح النوبة |
| ٩٩٠٠ | صفوت كمال |
| | حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان |
| ١٢٥٠٠ | عثمان خضر |
| | الوحدات الزخرفية الشعبية فى النوبة |
| ١٢٩٠٠ | جودت عبد المحمد يوسف |
| | جولة الفنون الشعبية بين المجالات |
| ١٣٣٠٠ | أحمد آدم محمد |
| | مكتبة الفنون الشعبية |
| ١٣٨٠٠ | أحمد عبد فرسى |
| ١٤٧٠٠ | عالم الكون الشعبية |

هجرة الفلاف :

دمي من القمصان
وأطباق من الخوص
الملون تستلجم في
تزيين شركة العروس
بالنوبة

المصور المصورين

عبد الفتاح عيد
صلوات كما
أحمد عبد الفتاح
نادية عبد الملك

الرسوم التوضيحية
للغنائين

محمد قطب
جميل شفيق
سوسن عامر
أحمد نوار

بقلم : الدكتور محمد عبد القادر حاتم

إن صدور هذه المجلة له أكثر من دلالة ، فهي ليست مجرد دورية ثقافية متخصصة في موضوع معين ، ولكنها استجابة طبيعية لإحساس مجتمعنا العربي الاشتراكي بذاته ، واستكمال ملامحه بعد أن أتم مرحلة التحول ، وبدأ مرحلة الانطلاق العظيم . ولم تعد الدعوة ، في هذا المجتمع ، إلى دراسة الفنون الشعبية وعرضها وتطورها ، ترفا عقليا أو فنيا يقوم به فريق من الناس ، يريد أن يتظاهر باحترام هذه الفنون ، ذلك لأن الشعب الذي حقق وجوده الكامل على أرضه ، وأدرك مكانه الصحيح من الحياة والتاريخ والحضارة ، قد عبر ، ولا يزال يعبر ، بالكلمة والصورة والايقاع وتشكيل المادة ، عن تجاربه ومواقفه ، وعن آماله ومشله العليا . وهذه القيمة الحيوية للفنون الشعبية ، باعتبارها التراث والذاكرة ، وباعتبارها الخبرة والتجربة ، وباعتبارها التعبير الصادق والأصيل ، تفرض الاهتمام بكل ما يصدر عن الشعب ، وعن الناس العاديين ، من كلمة منقولة ، وحرارة موقعة منقومة ، ومن صورة أو مادة تلخص حياته ، وتحدد موقفه ، وتستشرشف مستقبله ... ومن هنا كان صدور هذه المجلة استجابة منطقية لاحترام الشعب لذاته ، وتقديره لفنونه .

وما نظن أن أحدا من الناس ، في الجمهورية العربية المتحدة ، وفي الوطن العربي الكبير ، يجهل أهمية الثقافة بصفة عامة ، والثقافة الشعبية بصفة خاصة . والمجتمع العربي الاشتراكي ، الذي يقيم الحياة على أرضه بالكفاية والعدل ، يجعل الثقافة حطا مشتركا بين جميع أفراده . ويسنح الفرصة المتكافئة في الحصول عليها لكل مواطن أيا كانت مهنته . . . وأيا كانت سنه . . . ولذلك غنيت ثورة ٢٣ يوليو ، منذ بزغ فجرها على العالم العربي ، بالثقافة عنايتها بالارشاد القومي ، وجعلتها مرفقا عاما ، له مكانته الأساسية بين المرافق الوطنية والقومية ، وهكذا برزت الثقافة الحرة في الجمهورية العربية المتحدة ، الى جانب التعليم والبحث العلمي . . . وهكذا اضطلعت أجهزةها بمسئولياتها الثورية في ازالة رواسب التخلف والسلبية عن العقول والقلوب جميعا ، وفي بعث القيم الأصيلة ، التي عاش مجتمعنا ، محققا لها ومدافعا عنها ، وفي تعميق المفاهيم الثورية التي أبرزت حركة التاريخ الصحيحة ، والتي جعلت العمل حقا وواجبا وشرفا لكل مواطن على أرضه .

وقد أحس مرفق الثقافة والارشاد القومي بعاجات الشعب الى أجهزة ثقافية جديدة لم يكن لها وجود قبل الثورة ، فأخرج لجمهوره التلفزيون العربي الذي أخذ مكان الصدارة بين أشباهه في العالم على حداثة سنه ، وافتتح المسارح على اختلاف أنواعها للنفارة المتعطشين الى هذا الفن العظيم ، ودعم السينما والإذاعة والكتاب والصحيفة ، فاذا بها جميعا شرايين من الدم الحار ، تبعت الحياة والحركة والوعي والخبرة الى كل مواطن في كل مكان .

وكان من الطبيعي أن ترتبط الفنون الشعبية بمرفق الثقافة والارشاد القومي ارتباطا وثيقا ، وأن تتعاون أجهزته ، عن وعي وتخطيط ودراسة ، على جمعها وإبرازها وتقديم نماذج منها للأدياء والفنانين والتغاد والدارسين ، فلا يمر يوم الا ويصدر كتاب عن فن من فنون الشعب ، أو تمثل مسرحية اتخذت موضوعا من أدبه ، أو يظهر فيلم يصور ملحمة من ملاحه ، الى جانب البرامج الخاصة بالفنون الشعبية في الإذاعة والتلفزيون والمعارض التي تقام للفنون التشكيلية الشعبية . . . والفرق التي تعتمد على الحركة والإيقاع ، مصورة حياة الشعب ، مستوحاة فنونه . . . وفي المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية لجنة خاصة بالفنون الشعبية ، تعمل مع لجان المجلس الأخرى على التخطيط والتنسيق ، ووضع البرامج ، وتقديم المقترحات . . . وفي وزارة الثقافة والارشاد القومي مركز للفنون الشعبية يجمع مادتها ، ويسجلها بأحدث الأجهزة العلمية ، ولم يقف الأمر عند الجمع والعرض والاستيعاب ، بل تعداه الى الكشف عن



وسائل هذه الفنون الشعبية ، ووظائفها وتطورها ؛ لكي تساهم النهضة الشاملة ؛ ولكي تكون في الوقت نفسه موردا اقتصاديا يضم المنفعة الى الجمال ، ويجتذب السائحين الى هذا الوطن الذي يجتمع فيه مجد الماضي ، وعزم الحاضر ، وأمل المستقبل ، الى جانب الطبيعة بشمسها المشرقة ، ونيلها العظيم .

ورسالة مجلة « الفنون الشعبية » هي أن تكون مرآة صافية وصادقة ، تعكس نبض المجتمع العربي الاشتراكي ، كما يبدو في مآثراته وآدابه ورسومه وتماثيله وعروضه التي تتوسل بالحركة والايقاع والتمثيل . وهي مطالبة بتصحيح مفهوم الفنون الشعبية ، والكشف عن المجهول فيها ، ودراسة روائعها ، وتقديم اعلامها ، وتخليصها من رواسب السلبية والتزدد والتواكل ، وإظهار ما في هذه الفنون الشعبية من القيم الانسانية العليا ، كالحق والخير والجمال ، وإبراز ما يمتاز به من الأصالة التي تجعلها انسانية قومية وطنية ، بلا تناقض ولا صراع . ولذلك فانا اتخيل هذه المجلة تعمل في ثلاثة ميادين ، تنتظمها جميعا الفنون الشعبية ، الأول : هو العناية بمادة المآثورات الشعبية وشرحها ودراستها على أساس علمي ، الثاني : هو الاهتمام بالفنون الشعبية المتطورة . في واقعنا الثوري الاشتراكي ، الثالث : هو الكشف عن الأشكال والمضامين الشعبية في الأدب الفصيح والفنون الرفيعة . وهي ميادين يقوم العمل فيها على التعاون الذي يتسم به مجتمعنا الاشتراكي .

وانني لسعيد اذ أقدم مجلة الفنون الشعبية الى العرب في كل مكان من وطنهم الكبير ؛ ليجدوا فيها وحدة تراثهم ، ووحدة هدفهم . . ليجدوا فيها أنفسهم أمة واحدة بمآثور واحد مهما تنوعت وسائله . . ولبن واحد مهما اختلفت أزياءه . . . وهذه المجلة من الشعب والى الشعب . . . وكل أمل أن تحقق رسالتها التي هي رسالة الشعب . بقيادة زعيمنا الرئيس « جمال عبد الناصر » الذي نبت من الشعب ، واستلهم من آماله ومن كفاحه ومن تراثه سياسته ورسالته .

محمد الفاروق

لا بد لي ، وأنا أقدم العدد الأول من مجلة « الفنون الشعبية » لقراء العربية ولغيرهم ممن يحفلون بالمآثورات الشعبية ، أن أسجل حقيقة على جانب كبير من الأهمية وهي : ادراك العرب الكامل لتراثهم الحضارى . ولم يعد هذا التراث مقصورا على ما بقى من الكتب المطبوعة والمخطوطة ، ولم يعد مقصورا على الآثار المادية الشاخصة من النقوش والهيكل والجسور والبنى ، ولكنه يضم الى هذا كله ، ما يصدر عن المواطن العربى العادى من فن شعبى ، يتوسل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة ، وهو فن يحمل من عناصر الثقافة والإصالة ما يجعله أمينا على القيم الانسانية ، والمثل الأخلاقية ، والخصائص القومية . وهذا الجانب من التراث العربى فيه من المرونة ما جعله - ولا يزال يجعله - قابلا للتطور والنمو ، مع تطور الحضارة العربية ونموها ، وهو فى الوقت نفسه يرد على أولئك الذين انتقصوا من قدرة العقل العربى ، والإرادة العربية ، تبريرا لاستعلاء عنصرى . ولذلك كان العمل على احياء التراث الشعبى العربى تبعة قومية وانسانية وعلمية فى وقت واحد .

وليس العناية بالمآثورات الشعبية العربية جديدة على الفكر العربى ، فلقد كان لها رواد عظام ، أشاروا الى هذه المآثورات ، ودعوا الى جمعها ، وسجلوها بعض تصوصها ، الى جانب الذين اتخذوها شواهد على البلاغة العربية . والذين رأوا فيها الوثائق التى تفصل الفاضل من رواية التاريخ ، ولكن العصر الحديث الذى شهد القومية العربية بمضمونها الاجتماعى ، قد احتفل بتراث الشعب باعتباره دعامة قوية من دعائم ثقافته وحضارته ، فعمل على جمع





عناصر هذا التراث في مختلف البيئات ...
في البداية وفي الريف وفي المدينة • واستعان
في ذلك بالأجهزة الحديثة التي تسجل الصورة
والصوت والنغم ، وعكف المتخصصون على
تصنيف ما يجمع من عناصر هذا التراث
الشعبي ، والحكم عليه ، وموازنة بعضه ببعض ،
والمقارنة بينه وبين تراث الثقافات والحضارات
الانسانية الأخرى • والجميع يفعلون ذلك
استكمالا لعناصر هذا التراث وإبرازا لما فيه
من معارف وخبرات وفنون ، وكشفًا عن الطابع
القومي الأصيل ، وعن القسّات الانسانية
المشتركة فيه •

والفنية بينها وبين الدوريات المتخصصة في
المأثورات والفنون الشعبية في العالم • ومن
أجل ذلك حرصت على أن تقدم ترجمة تلخص
محتوياتها في كل عدد باللغة الانجليزية •

المسؤولية القومية والعلمية :

وليس من غرضي أن أشغل القاري في
هذا المقال الأول بالمصطلحات والتعاريف
الخاصة بالمأثورات الشعبية ، ومجالها ،
وعناصرها ، وأنواعها ، وحسبي أن أنبه فقط
الى وجوب الانتباه الى الناحية الوظيفية في
هذه المأثورات الشعبية ، وهي اذا انضحت
- ولا يحتاج الكشف عنها الى كثير عناء -
فانها ستبرز ، أولا وقبل كل شيء ، الطابع
القومي الأصيل فيها ، ويصحح ذلك من غير
شك ، ما وقع فيه بعض الرواد الذين وجهوا
كل عنايتهم الى الشكل والزى ، دون المضمون
والوظيفة ، ونحن مهما أجلنا النظر فيما يصدر
عن المواطن العربي في أي بيئة من بيئاته ،
فاننا سنواجه دائما هذا الطابع القومي الأصيل ،
في سلوكه وفي عاداته وتقاليده ، وفيما
يتفنن به من قول وحركة وتشكيل مادة • وبين
يدى - وأنا أسجل هذا المقال - مجموعات من
السير والاغاني والامثال والاحاجي ، سجلها
باحثون من العرب ، في نجد والعراق والكويت
وسائر ربوع الشام ، والجمهورية العربية
المتحدة والسودان والشمال الافريقي : وكل
من يلم بهذه المجموعات تبده الحقيقة السافرة

وستحاول مجلة « الفنون الشعبية » ،
ما وسعها الجهد ، أن تساير هذه الحركة
الناشطة ، فتعين على جمع التراث الشعبي ،
وتصنيفه وعرضه ودراسته ، وتسجيل ما
يحمل من نبض الوجدان القومي ، وما يترجم
من قيم انسانية عليا • وانه ليسرها أن تسجل
جهود العرب المتخصصين في الوطن العربي
الكبير ، وتبادل وإياهم المعارف والنتائج •
وانه ليسرها كذلك أن تقيم الصلات العلمية



التي تتجاوز النهج الواحد في السلوك والتعبير، إلى الصياغة المشتركة والمضمون الواحد... والوظائف الثانوية لهذه المآثورات مهما تعددت، تحتفظ دائماً بلابها القومي الاصيل.

ومن حسنات نهضتنا العربية اليوم ، اننا لم نعد ننتظر الرحالة الغربيين وعلماء الآثار الأوربيين ، والسائحون الأجانب ، لكي يجمعوا تراثنا الشعبي ، ولكي يقدموا اليه بالدراسات المستفيضة ، ولكننا أصبحنا نقوم بأنفسنا على الجمع والدراسة عن بصر بالنهج ، وأمانة في التسجيل والحكم ، ولم نفعل ما نتج عن تداعى الحواجز المادية والمعنوية بين ربوع الوطن العربي الكبير ، ولم ننس تأثير وسائل الاعلام في هذه المآثورات الشعبية ، ولذلك يتضاعف حماسنا في التسجيل والدراسة والحوازة جميعا ، ونحس بالمسئولية القومية والعلمية والانسانية ، ويستوجب ذلك بالضرورة سرعة الالتقاء بين المعنيين بالمآثورات الشعبية العربية ، ومن هنا كانت مجلة الفنون الشعبية ، ضرورة تحتها هذه المسئولية ، ووسيلة من وسائل الالتقاء المنشود . ولن تضن من أجل ذلك بعرض الدعوة المخلصة . والمادة الاصلية. والاقتراح المفيد .

ولعل أنصع دليل يمكن أن تقدمه على عظم هذه المسئولية القومية والعلمية ، هو ذلك الاعتراف الذي سجله المستشرق الانجليزي « جيب » في كتاب « تراث الاسلام » فقد ذكر صراحة أن أوروبا تأثرت بأواخر القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة بالمآثورات الشعبية العربية ، وهي التي أعطتها السمات القومية لى الأدب ، وغيرت من قوالب الشعر المنظوم، ومنحتها القافية ، والكثير من المضامين . وعلى الرغم مما قيل عن عجز القريحة العربية في مجال القصة ، فإن هذا المستشرق يصرح بأن القصص الايطالي من عصر النهضة انما ظهر

حكاية للقصص الشعبي العربي ، وان «شوسر» أبا الأدب الانجليزي قد تأثر بطريق مباشر وغير مباشر، النهج العربي في السرد والوصف والتصوير ، ولقد عدد هذا المستشرق الآثار الأدبية الكثيرة ، التي قلدها بهما الأوربيون الأشكال والمضامين الشعبية العربية ، وهي مجالات حرة بأن نعود إلى دراستها من جديد، لا لنؤكد مزية من مزايا العرب ، وانما لنجلز الحقيقة ، ولنتبين مرحلة من مراحل التطور في مآثوراتنا الشعبية الحية ، ولنتعرف على القسمات الاصلية في تراثنا الشعبي الذي صاغه مزاجنا وفكرنا ووجداننا على مدى العصور .

والتاريخ الشعبي العربي ، أو بعبارة أخرى ، تصور الشعب العربي لتاريخه القومي، تستوعبه حلقات من السير والملاحم كانت في عهد قريب مهمة أو كالمهمة في نظر المثقفين، وتحققها ودراستها سيكشف بلا ريب عن حركة التاريخ الاصلية التي صاغت حضارة العرب المادية والمعنوية ، ذلك لأن الشعب قد عجز في تلك السير والملاحم عن آلامه وآماله ومواقفه ، كما سجل حكمه على الاحداث ، وترجم عن قيمه ومثله العليا ، وهي الاهداف التي كانت تحفزه إلى المحافظة على مقدساته وحقوقاته من ناحية ، وتدفعه إلى طلب الحرية والعدل من ناحية أخرى ، وما من سيرة أو ملحمة الا وتحكي الصراع بين العرب واعادتهم انتصارا للحق والفضيلة ، ودفاعا عن الذات العامة والوطن الكبير .

والعقلية الشعبية لا يعقها الزمان أو المكان عن إبراز النماذج والمثل والاهداف ، إنها لا تهتم بالتواريخ ولا تمشغل نفسها بمنطق السياق أو طاقة الزمان ، وحسبها أن يتحقق الهدف المطلوب ولو في لحظة عين ! وهذه العقلية ، لا يصدها أيضا حاجز جغرافي أيا .

على ذات الفرد العزيز في أمته ، وتطلب المحافظة
على الجماعة كلها في آن واحد .

وهذه النوادر الكثيرة المفرقة تدفع إلى
الابتسام ، وقد تدفع إلى الضحك لما فيها من
الخراف عن المألوف ، أو من تلاعب باللفظ ،
أو من خطأ في السياق المنطقي ، ولكننا إذا
أمعنا النظر فيها وجدناها وسيلة حيوية من
وسائل الدفاع عن الذات ، باعتبارها نموذجاً
ومثالاً ، وتؤكد بالتناقض الظاهر أو الخفي
القيم الانسانية العليا ، التي تشمل الجماعة
كلها على تحقيقها ، وفيها من النفاذ والعمق في
أكثر الأحيان ما ينبئ عن خبرة وذكاء ، وما
يلد على أن المنطق الشكلى لا يحسم المواقف في
جميع الأحيان . . . لا بد من فطرة أصيلة
خيرة تسانده . . . لا بد من خبرة كامنة تعينه ،
وفي الوقت نفسه لا يتزلزل الفرد أمام المواقف
الصعبة . . . لا تقضى عليه مأساة حياته مهما
كانت ، ما دامت عنده القدرة على أن يحولها
بمثل هذه النوادر ، إلى ملهاة تضحكه وإن
اضحكت الآخرين معه أو عليه .

وليس المهم هنا أيضاً أن نلتفت إلى الواقع
التاريخي في مثل شخصية « جحا » المشهور
بنوادره في العالم العربي بأسره ، ولكن المهم
أنه شخصية انتخبها الوجدان العربي ، فظلت
حية نامية على مدى التاريخ العربي ، فيه من
العراقة ، ومن التطور ، ومن الأصالة ما يحتفظ
بالقسمات العربية ، وله وظيفة حيوية تتجاوز
مجرد التسلية والترفيه ، إلى ما يشبه فلسفة
حياة متكاملة ، لو درست نوادره دراسة كلية
متمعة وسواء أكان شخصاً عاش في هذا العصر
أو ذاك ، وسواء لقي أباً مسلماً أو تيمورلنك
وسواء ، أكان اسمه « جحا » أو « دجين »
أو غيرهما ، فإن ذلك لا يغير من قيمة هذه
الشخصية التي جمعت عناصر من الفكاهة
والسخرية والحكمة في آن واحد .

كان . . . أن الحديث لا يد أن يقع . . . في
أعماق البحار . . . في أغوار الأرض . . . في
أعلى السماء . . . والنتيجة دائماً واحدة ، وهي
انتصار الفضيلة والعدل . . . انتصار القومية
العربية على أعدائها . . . ومهما جهد الدارسون
أنفسهم في الموازنة بين الحقيقة التاريخية
من جانب ، وبين الحقيقة الفنية الشعبية من
جانب آخر ، فإنهم لا يستطيعون أن يفلحوا
وظيفة السير والملاحم . . . لقد كانت وظيفة
قومية فحسب ، ولا يستطيعون أيضاً أن
يتجاهلوا ما تحمله هذه الآثار الأدبية الكبيرة
من طابع قومي أصيل في الشكل والمضمون
معاً .

ويخطئ من يتصور أن الفنون الشعبية
تستهدف التسلية والترجيع عن النفوس
المكدودة بعد عمل النهار الطويل ، تلتهمس لها
المواسم ، وتنتخب لها أماكن التجمع . . . أن
التسلية والترجيع وظيفة ثانوية ، أما الوظيفة
المحورية ، فقومية على الدوام ، تطلب المحافظة



عربيا أصيلا ، الى الارتكاز في الابداع على أنفسنا ، وما في سلوكنا ، وما يمكن في نفوسنا وعقولنا ، وما احتفظت به ثقافتنا الشعبية من خبرة ومهارة ، وما يصدر عنا بطريقة تلقائية من تفنن بالقول والحركة والتشكيل .

وزوال الشعور بالنقص أمام الفنون الغربية ، سيضعف من قدرتنا على الابداع الاصيل ، وسيجعلنا ننفذ الى جوهر النفس الانسانية مع الاحتفاظ بمقوماتنا وخصائصنا العربية . ونحن نلاحظ بؤادر هذا الاتجاه العظيم الذي نحطم به الحصار الثقافي الذي فرض علينا ، ولن يمضي طويل وقت حتى يشهد جيلنا ، بفضل العناية بالمأثورات الشعبية وتطورها والإفادة منها ، أدباء عالمين في الدراما والرواية والقصة القصيرة والشعر ، وفنانين عالمين في الموسيقى والتمثيل والرقص التوقيعي والتصوير والنحت .

وإذا كان هذا النفاذ قد حدث في مراحل سابقة ، وائر في عصر النهضة الأوروبية ، فليس من شك في تحقيقه الآن ، بعد أن أصبحنا قادرين على النظر العلمي الى الحياة ، وبعد أن استكملنا ، أو كدنا ، الرؤيا الفنية التي تتمتع الانسان والطبيعة والكون على هذه الأسس التي تعني بمادة المأثورات الشعبية ، والتي تحتفل بتطورها على أساس فني ، والتي لا تبخل بتقديم نماذج رائعة منها الى المبدعين من الادباء والفنانين ، تقوم مجلة « الفنون الشعبية » بحمل الامانة والنهوض بالتبعة ، وحسبها أنها تؤصل أهداف القومية العربية في مجال من مجالاتها الحيوية ، وهو « الفنون الشعبية » التي تعبر دائما عن النماذج والقيم والمثل العربية والانسانية العليا ، والتي تصور حركة التاريخ العربي في التمكين للحرية والبناء والسلام لأمة العرب للعالم بأسره .

وما يقال عن السير والملاحم والنوادر ، يمكن أن يقال عن المواويل والأغاني الشعبية والأمثال السائرة ، والأحاجي والفوازير ، بل يمكن أن يقال عن تلك الفنون الشعبية التي اهلناها دهرًا طويلا ، والتي تستوعب التمثيل والايقاع الفرديين والجماعيين . ان هذه المأثورات الشعبية ، وما يقترن بها من فنون تشكيلية ، ومن عادات وتقاليد تختلف أزيائها ، وتباين أشكالها ، ولكنها تحتفظ دائما أبدا بطابعها القومي ، سواء صدرت عن الشعب العربي في أقصى المغرب أو أقصى المشرق ، وهي في الوقت نفسه حلقة عظيمة من حلقات تراثنا العربي ، ولم تعد في حاجة الى تأكيد هذه الحقيقة ، بعد ما اتضح للدارسين القريبين أنفسهم ، أن للمأثورات الشعبية العربية جوهرًا يجعلها عالمية وانسانية ايضا .

أساس النهضة الفنية

وما دام الشعب العربي قد فطن الى وحدة تراثه القومي ، ولم يغفل مكان المأثورات الشعبية منه ، فانه يكون قد وضع الاساس الصحيح لهضته الفنية ، ذلك لأن الفن القومي لا يأتى أمة من الامم ، إنما يركز على مأثوراتها الشعبية . . . عنها تطور . . . ومنها تستعير الفرائع المبدعة الاشكال والمضامين ، ولكم تعثرت جهودنا في مجالات التعبير بالتشخيص والتمثيل وتشكيل المادة . وليس من شك في أن غنايتنا اليوم بالفنون الشعبية ، قد حفزت ، ولا تزال تحفز ، الفنانين الى استلهام المأثورات الشعبية العربية الاصيلية . . . في الموسيقى والغناء والتمثيل وتصوير اللوحات الحية والرسم والنحت ، وبذلك نخرج تماما من أسر التيارات الاجنبية الوافدة التي رانت على العقول والقرائح دهرًا طويلا ، نخرج من النقل والاقتباس والتعريب واستلهام ما ليس



الأدب الشعبي بين المحلية والعالمية



يقدم الدكتور
سمير القماري

عندما يلتقي العقل البشري على نظريات العلم لا نلمح شيئا من الخصائص المحلية تنعكس على فهمه أو تطبيقه ، ولكن عندما يلتقي الفكر والعوالم الإنسانية على الفن عامة نجد هذه الخصائص المحلية تتجلى بشكل أو بآخر حسب نوع هذا الفن وحسب ظروف التقائه زمانا ومكانا . والفن الشعبي في كل مظهره أكثر أنواع الفنون إبراا لهذه الخصائص المحلية في قوة ووضوح ، وهذا يعود الى ما يحتاج به هذا الفن من فطرية وعفوية تجعله لا يعتمد على الصنعة الفنية في أخراجه ، تلك الصنعة التي تضفي كثيرا من أوجه الشبه .

بتعميل هذه الظاهرة ودرااسة امكانية الوصول فيها الى نتائج ثابتة .

ولكم تساءل علماء هذا الفن كم ذا فيه من المحلية وكم ذا فيه من العالمية ؟ أو كم ذا فيه مما هو من نوع بيئة بعينها دون غيرها وكم ذا فيه مما هو من نوع بيئات مختلطة حملها أثناء تطوافه ورحلانه الواسعة غير المحدودة ؟ يقول بعض الدارسين وفي تعميمهم شموله أكثر مما يجب يصعب المشكلة في الواقع ولا يحلها :

أن موضوعات الفن الشعبي عالية ولكن تفاصيل المعالجة الفنية وطريقتها هي التي تجعل طابع المحلية .

ولكن الخلاف طويل عريض حول ماهية

ومع هذا فإن شعوب الأرض لا يمكن أن تلتقي التقاء أحر وأعرق من التقائها حول الفنون الشعبية . أن الالتقاء حول العلم التقاء تام محكم ولكنه لا يقرب ولا يوحد لانه التقاء عقلي وقد تنجسم عنه آثار في الحياة اليومية ولكن هذه الآثار ، ما لم تترجم فنا ، لا يمكن أن تكون محل التقاء مقرب أو موحد بين الشعوب .

هذا التناقض الظاهري في الفن الشعبي ، الذي يجعله من أبرز ما يحمل الخصائص المحلية ومن أقوى ما تلقى حوله الشعوب المختلفة جدا في صفاتها المحلية ، من أهم خصائص هذا الفن . وليس هناك من عالم في العولكلور عامة لم يشغل نفسه في وقت ما



اذن يمكن أن تدلنا الصعاب على الطابع المحل
وهي تحت الحاج الصنعة تفزع الى ما هو
لي من البيئة .

ان ما ليس في البيئة يخلقه الخيال وقد
يضطر الى الارتكاز على بعض ما يرى ليصف
ما تتخيل ولكن هذه خاصية الخيال اينما
يكون وكيفما يكون . واذن فدواسة الخيال
وهو عماد كل فن قد تتداخل كثيرا في دراسة
البني أو المحل في مقارنته بالعالمى . ولاننى
ان عمل الخيال يتبع عالميا مسارب معينة
وينفرد بدوره بخصائص محلية الى جانب
خصائصه العامة او العالمية .

واذن نخرج من المشكلة لنقع فيها هي
نفسها عند نقطة أدق في البحث .

جهاد الخير

ونعود مرة اخرى الى الموضوعات العامة
ما مدى عموميته وما اثر هذه العمومية في
الفن ؟ اننا نجد انفسنا بسرعة وقد وقعنا في
هذا الشمول المضلل مرة أخرى . فالبيئة
التي يجاهد البطل في سبيل الوصول اليها
هي عند الدارسين رمز لجهاد الربيع لك
اسباب الشتاء الزهيب ليخرج من الموت البارد
حياة دافئة . أو هي الشمس أو النهار الذي
يجاهد ظلمات الليل ليخرج للاء النور . وقد
تكون الزهرة التي تجسدها القجمد واليون

الموضوع العام وحول علاقته بالتفاصيل
والاخراج ثم حول التفاصيل والاخراج
ومقامهما في الفن أصلا . ثم اذا كانت هذه
التفاصيل تحمل خصائص البيئة فالى أى حد
تحملها ؟ وكيف تحملها ؟ وكم ذا تصمد هذه
الخصائص أمام الصنعة وكل فن مهما كان
بسيطا لا بد فيه من صنعة ؟؟

ولناخذ لذلك مثالا موضوع الغراق بين
حببين يلقي فيه البطل خاصة أهوالا خارقة
في سبيل أن يصل الى محبوبته . هذا
موضوع عالمي . والصعاب والأهوال تختلف
من بيئة الى أخرى حسب هذه البيئة وما تنتجها
للناس من صور . فلننظر الى هذه الأهوال
لتثير المشكلة عن قرب . ان القاص يريد أن
يهول القارئ . يقول قوم اذا كانت بيئته
جبلية فكثيرا ما يكون الهول جبلا عاتيا مخيفا
شامعا شامعا . ولكن القاص العسري نراه
وهو لا يجد الأبحار في بيئته وإنما يسمع
بأهوالها يضع الصعاب محيطات وبحارا
لم يرتدها ولم يعرف عنها الا سمعا . وحجته
في ذلك انها تمثل أقصى الهول ومعرفة صورة
الهول تضاعف من شأنه أما الجهل به فانه
يضاعف من قدرته على التأثير .

اننا أمام ظاهرة تعد من التفاصيل البيئية
ومع ذلك نجد القاص يضطر فنيا الى ذكر
ظواهر غريبة عن بيئته ليجود صنعتته . كيف





فأولا ليست كل صور الفن الشعبي تشير
هذه المشكلة بلوحة واحدة •

فالرسوم على الجدار أو الآنية المعروضة - مع
تذكرنا للتوافق الذي تملئ به ضرورات
الاستعمال في كل بيئة - صعبة الانتقال من
بيئة إلى أخرى لتحل خصائص محلية من
مكان إلى مكان في سبيل شيوعها وعاليتها ،
بينما القصة مثلا أو موضوعها من السهل جدا
أن تنتقل إلى كل البيئات ليصبح الموضوع
المحل شبه عالمي في غمضة عين من الزمان •

وتثير القصة خاصة مشاكل أهمها مشكلة
المنبع الأصلي أو الأم التي عنها خرج كل هؤلاء
الابناء في شكل قصص متشابهة في بقاع
كثيرة من العالم • وليس العصاد في هذه
التفرقة على ما هو سمعي أو بصري من الفنون :
لأن نقل موضوع القصة حتى ببعض تفصيلاتها
المحلية الطريقة أسهل كثيرا من نقل لثم
موسيقى لاعتماد الموسيقى على آلة ولصعوبة
أدائها دون آلة حتى على الإنسان العادي •
فكلنسا يستطيع أن يقص نادرة أو خيرا أو
قصة بصورة أو بأخرى ولكن قلة قليلة منا
هي التي تستطيع أن تنقل النغم دون أن
تكسره حتى مع الآلة •

وفي مشكلة -ريان القصة من بيئة إلى
أخرى اشتهرت ثلاث نظريات تقف كلها جنبا

والصقيع لتخرج الجمال والحياة إلى الوجود •
وقد تكون •• وقد تكون جمالا يجاهد القبح
أو خيرا يجاهد الشر • وهما نحن أولاء قد
وصلنا أخيرا إلى عمومية تستوعب كل شيء
تقريبا • جهاد الخير ضد الشر هو محور كل
الفن بل هو محور النشاط الإنساني في كل
مظهره • وكل شيء يمكن بعدئذ أن يتدرج
تحت هذا الموضوع العام • وهما نحن آخرا أمام
الشمول الذي يصل في شموله إلى التفضيل
لا إلى التحديد •

فالموضوع كالتفصيلات عند التطبيق لن
يكون فصيلا دقيقا ولا شبه دقيق في تحسديد
ما هو محلي وما هو عالمي في آثار الفن
الشعبي • وإن كنا من باب تسهيل الصعب
نقول كلاما يبدو أنه في جوهره سليم • لهذا
استندى الموضوع دراسات أدق ••• دراسات
تلصص على الآثار نفسها أو مجموعات منها
بعينها ودراسة ما هو عالمي فيها وما هو محلي
بل لقد تواضع الدرس واستهدف إبراز ما هو
غريب على البيئة وما هو من صميم البيئة التي
تشيع فيها أو توجد عندها هذه الآثار الفنية
الشعبية • ولقد تبين لبعض علماء الفن الشعبي
أنه يحسن أن ندرس موضوعات بعينها قبل
أن نصل إلى حل هذه المشكلة • ولكن قبل
فتح أبواب هذه الموضوعات أو المشاكل
التفصيلية لا بد من إقرار بعض عموميات قد
تكون أوضح وأليق أن نسل بها •

وجاء علماء الانثروبولوجيا فساعدوا بعض
هجومهم على هزيمة هذه النظرية *

ان ما كان يعد تراثا لهذه الازومة الكبيرة
الهندو اوروبية بوجود بعيدا هناك في قبائل في
شمال اسكنديناو الموزلة بل في وسط
افريقيا ولا يمكن أن تكون هذه القبائل قد
اتصلت بشكل أو بآخر في أي وقت بأي فرع
من فروع هذه الازومة الهندو اوروبية * بل ان
علم التاريخ يشهد بما لا يجعل مجالا للشك
عزلة هذه القبائل عن أي مؤثر خارجي * وهنا
تأتي النظرية الثانية لتنتقل اليها وجها آخر
للموضوع *

الاطوار الثلاثة

تقول هذه النظرية الثانية ان الانسان هو
الانسان حيث كان * واحتكاكه بالطبيعة من
حواله نباتها وحيوانها وجماها بل انسانها
ايضا احتكاكه متشابه الى حد بعيد * وعلى ذلك
والانسان يهر في كل بيئة بدورة متشابهة
هي بالنسبة للقصة الشعبية يمكن أن تكون
على ثلاث مراحل أو اطوار : طور الخرافة ثم
طور الاسطورة وأخيرا طور القصة الشعبية
المكثفة *

وفي طور الخرافة نجد ان القصص كلها
تنظر في خوف الى ماحولها من مظاهر الطبيعة
ولكنها تحس انها مفهومة مفسرة هي هكذا
ولا بد من قبولها هكذا والانسان يتمايش معها



الى جنب وان حاولت كل منها في بدء ظهورها
ان تهدم كل ما سلف من نظريات *

اما النظرية الأولى فهي التي تركز على أن
البشرية قبل انتشارها في الارض كانت
تتركز بمجموعات في ارض واحدة ثم تتفرق
من الوطن الام الى سائر البلاد *

ولكنها تحمل معها كثيرا من تراثها المشترك
التي تكون لها أيام كانت مجموعة واحدة على
ارض واحدة *

مثال ذلك المجموعة الهندو اوروبية اللغوية
التي تضم لغات شعوب من الهند وايران
وتركيا وغيرها من بلاد وسط آسيا وجنوب
اوربا الى شعوب اوربا التي تنسب من
اصول عدة ولكنها ترجع في لغاتها الى هذا
الاصل كشمع ألمانيا وفرنسا وغيرها * وكان
دارسو اللغة والمتفقهون في اصولها هم أكثر
من روج لهذه النظرية اذ وجدوا في دراساتهم
المقارنة لأول وهلة شباها ظاهرا بين كلمات
في لغات هذه الشعوب دلت عندهم على الاصل
اللغوي المشترك للمجموعة أو للأسرة الهندو
اوربية في اللغة يوم كانت تعيش اصول
هذه الشعوب شعبا واحدا في شمال الهند
أو شرق ايران * ولكن الاستمرار في هذه
المقارنات اللغوية خيب ظن هؤلاء العلماء لأن
الكلمات التي لغقت نظمههم أول الامر
لم يستطيعوا أن يضيفوا اليها بالبحث كثيرا
فلم تتجاوز بضع عشرات وبذلك أجذب الدرس
ونضب وتجددت ثماره * وعكس هذا التجدد
آثاره على الدراسات الأخرى التي انتمشت
أول أمرها في ظل الرواج الأول فإذا كثيرون
من علماء الفولكلور يستخرون من نظرية
الاصل المشترك الواحد ومنهم من ينال في
هذا فيقول * انه يظن ان الشعب الهندو اوروبي
أيام كان في وطنه الأول كان مشغولا بمعايشه
عن أن يصعد الجبال ليتأمل الشمس والقمر
ويسرح بالخيال ليغني للنجوم ويؤلف كل
هذا القصص الذي ينسبه العلماء الى هذا
الوطن في ذلك الزمان *



مؤمنا يتقى شرها بحيلة ساذجة أو
بجهاد صامد • وقليلًا قليلاً يزحف طور
الأساطير الذي يبدأ بالشك والرغبة في تفسير
الغامض ، والقسق من انه غير مفهوم •
وتنسحب الأرض المثلثة من تحت اقدام
الانسان ويستمر هكذا زمنًا يجرب الحلول
ويقترح التفسيرات حتى يتوج هذا الطور
بنظام تام متكامل مفهوم مسلم به • تتعدد
فيه الآلهة والقوى وتكون فيما بينها علاقات
نصف بشرية بطولية ونصف الهية خارقة
ولكنها كلها مع علاقاتها بالانسان تؤلف عالمًا
مفهومًا متماسكًا له نظام معمل • وتدور القصة
عادة حول مظاهر هذا النظام ونوادير الانسان
والآلهة والابطال في ظله •

ويصدم عهد الأساطير صدمتين كبيرتين فلا
يثبت أمام الاولى وينزوي في ركن منعزل على
اسر السابية • بصمد بالاديان السماوية ثم
بالعلم الحديث فتنهوى في الاولى عروشها
ويفقد في الثانية مجالات كيرة من مجالات
تأثيره وحياته • فيعيش قصصًا خياليًا لا يحاول
أن يفسر الكون فقد فسره الدين وأيده من
بعده العلم وانما يحاول أن يلك ويسل ويعلو
فوق الواقع الى عالم جديد اسمه عالم الخيال •

عالم منفصل ولكن له دوره الخطير في تشكيل
واقعنا ودوره الأخطر في محاولتنا لتغييره •
وهذه القصص ترتكز على بقايا من عهد
الخرافات ومخلفات من عهد الأساطير فإذا بها
كلها مع معتقدات الدين ومسلّمات العلم
الحديث تتعايش في سلام عجيب في داخل
نفوسنا وباطن العالم من حولنا • ان الحيوان
في زمان الخرافة يتصل بالانسان صلات
قوية مباشرة تتصل الى حد التوالد معه وفي
زمان الأساطير يؤلف عالمًا وحده ، بينه وبين
الانسان صلات صداقة أو عدا • أما في
زمان القصة بعد الأديان والعلم الحديث فانه
يعيش في عالم فيه للحيوان والنبات والحياد
والانسان نظام خاص وآخر عام • تتشابه
الانظمة ولكن كل صنف من المخلوقات له
نظامه الخاص الذي يفصله نوعًا ما والذي
يسيطر عليه الانسان سيطرة قوية • وفي هذا
القصص يحدثنا الحيوان بالحكمة كما كان
يحدث أسلافنا زمان الخرافات وزمان
الأساطير ولكنه يتحدث في الخيال ونحن نتلقى
حديثه متسائرين به ولكن على انه من عالم
الخيال • ومع هذا نجب هذا الخيال ، تسانده
في النفس البشرية معتقدات خرافية
ومعتقدات أسطورية ما زالت رغم عدم الايمان
بها أمام العقل تعيش في زوايا النفس عاتقة
بها • ان نعيب اليوم ايدان بموت عزيز ،
ونعيق القرب ايدان بعودة مسافر حبيب •
ان مثل هذه المعتقدات تبتهت أمام الدين وتكاد
تتلاشى أمام العلم الحديث ولكنها ما زالت
تعيش في اغوار النفس دون أن نعرف لذلك
سببها •

ونشاء على هذه النظرية فان التشابه في
القصص الشعبي لا يأتي من وحلته من الارض
الأم الى سائر الارضين ، وانما التشابه يأتي
من ان كل قصة تثبت على حدة في أرض ما

وزمان ما ولكنها اذا نبتت في طور من الاطوار الحضارية للانسان بعينه فانها تتشابه لانها تصور هذا الطور دون سواء *

وفي القرن التاسع عشر هبت على هذه النظرية الثانية زوابع مزلزة لها * وكل هذا لم يأت الا باكتشاف علماء الفولكلور في الغرب لظاهرة كانت دائما موجودة وان لم يكونوا يعرفون عنها شيئا *

في هذا القرن ترجم تيودور بنفي ستة ١٨٥٩ كتاب البانشانترا السنسكريتي وكتب له مقدمة في ستمائة صفحة يقارب فيها بين الفكر الشرقي والفكر الغربي الى الحد الذي دفعه الى ان ينشئ مجلة باسم الشرق والغرب سنة ١٨٦٠ لعلها أولى المجلات في هذا المجال الذي يتسع ويتسع يوما بعد يوم وتنبئ عليه لسلام البشرية آمال وآمال *

وفي هذه المقدمة يقر الاستاذ «بنفي» ان منبع القصص الشعبي الذي تزخر به أوروبا هو الهند * ولا كانت الهند لم تتعرض لغزو الاسلام بصفة ساحقة ماحقة اى غزو دين سماوى ولم تتعرض الى ذلك المين لغزو العلم الحديث لذلك ظلت خرافاتها واساطيرها حية تعيش بين طهراتها على انها اساطير دينية * وخاصة ان « بوذا » المعلم الاكبر كان يعتمد في كل ما وعظ به البشر على القصة الوعظية فالدين كله قصص وتعاليم كلها تشرح في هذا النوع من القصة الوعظية * واستغفلت ترجمة الف ليلة وليلة وترجمة او تلخيص كيلة ودمنة فاذا نظرية الاصل الهندى يرتفع التحمس لها ويتزعم هذا التيار القوى مستشرق الماني له وزنه هو ماكس مولر الذي توفي اول هذا القرن العشرين *

واستتبع هذا التيار وضع نماذج من القصص الشعبي كثيرة كل منها الى جانب الاخرى ونشط جمع هذه القصص في أوروبا كما نشط الجمع في الشرق على يد الاوروبيين في اغلب وبعض الشرقيين في النادر ، ولكن هذا التيسار يتوقف كثيرا امام العوامل التي فتحتها هذه المجاميع العديدة التي قوى البحث عنها في حماس مسعور *

لقد تفتق كثير من الموضوعات وتفتق كثير من مناطق الدرس * واصبح علماء الفولكلور لايهتمون بموضوع الاصل الذي ظل الانثروبولوجيون متحمسين له قدر اهتمامهم بغنية هذه القصص والتقاء العناصر التي تتركب منها حول اساسيات مركزية اتخلت نواة لدراسة خصائص الشعوب من خلالها كما اتخلت مصدرا للوحى في شتى أنواع الفنون *

وفي ظل هذه الدراسات برزت فكرة الاصل والفروع او الموضوع الرئيسى والتفصيلات ووجوب التفرقة بينها عندما تتعرض لاية ناحية من نواحي الكلام عن خصائص العالمية والمحلية في القصص الشعبي *

ترائنا الشعبى

ولقد نشطت حكومة الثورة في الجمهورية العربية المتحدة في كل ميدان وما كان لها ان تغفل هذا الميدان الحيوى الهام وفي ترائنا اثر الزاخر كنوز وكنوز من الفن الشعبى * ان علينا ان ندرس نواحي العالمية ونواحي المحلية في فنونا الشعبى * لنضيف الى جهود العلماء الذين انتفعنا بعلمهم جهودا عربية اصيلة خليقة بن لهم هذا التراث الذى بهر الغرب ففكفوا علي درسه *



الخيال الشعبي في الأدب العربي



م. د. الدكتور عبد العزيز الاسواني

لقد ألفنا أن نذكر الأدب الشعبي في مقابل الأدب المدرسي أو الأدب الفصيح باعتبارهما آديين منفصلين يستقل أحدهما عن الآخر . فلدينا بجانب الشعر العربي كما يتمثل في القصيدة العربية شعر آخر كتب في لغة ملحونة ، هو الزجل والموايل والقوما والكان وكان . وقد ظفر كلا المنوعين بعناية مستقلة من المؤرخين القدماء والمحدثين ، على تفاوت الحظ في ذلك .

عصرنا هذا . وما يقال عن الشعر والأمثال يقال أيضا عن بعض أنواع النثر العربي . فقصص ألف ليليلة والملاحم النثرية الشعبية الكبرى ، وقد كانت موضعا لدراسات علمية جادة ممتازة ، تعالج غالبا مستقلة عن النثر العربي الممثل في المقامات والرسائل الديوانية والاخوانية ، لأن هذه انتاج بعيد في أساليبه وغاياته وأغراضه عن تلك ، أما كتب التاريخ والرحلات والتراجم والجغرافيا والحايوان والنبات والفلك فقد نظر إليها بما يكاد يجعلها تخرج عن ميدان الأدب لتدخل في ميدان العلوم ، وتناولها الباحثون على أنها انتاج

فعلنى بالشعر الملحون من القدماء ، وخاصة مايتصل منه بالاندلس ، على بن سعيد المغربي وابن خلدون وصفي الدين الحلبي ، وعنى به من المحدثين نفر كانت لهم أبحاثهم الجامعية الحديثة ، والأمر واضح فيما يتصل بالشعر العرب قديما وحديثا ، ولدينا من ناحية أخرى في مجال النثر أمثال عربية وأمثال عامية ، أما الأخيرة فظفرت بيسير من عناية القدماء من أمثال ابن عاصم القرطابي ويونس المالكى والأشميمي وابن هشام اللخمي ، وأما الأولى فإماننا ثبت طويل بأسماء روائها ومن دونها مجموعات منها منذ آخر العصر الأموي إلى

لعلماء مثقفين ، فباعدوا بينها وبين الأدب عامة ، وبينها وبين الأدب الشعبي خاصة ، وهكذا مضت الأمور وكادت تستقر الأوضاع على الفصل التام بين الأدبيين الفصيح والعامى وبين المنهجين العلمى والشعبى .

والسألة التى نريد أن نثبته اليها هو ما نراه من وجوب اجتياز الهوة التى تفصل بين الأدبيين ، وأن ما نسميه بالأدب المثقف أو المدرسى ، وهو الذى صدر عن أقلام العلماء والمؤلفين المعروفين والذى اصطنع اللغة المعربة أداة للتعبير يمكن أن يستخلص منه قدر كبير من الأدب الشعبى ، ويمكن أن يستكشف فى أثنائه تيار عامى يختلط به ويشترك فيه ، ولكننا نؤثر أن نقول هنا « الخيصال الشعبى » بدلا من « الأدب الشعبى » لتجنب المخرج فيما يتصل بالمصطلحات والمسميات ، إذ أن العالم القديم الذى اعتمد على الأدب الشعبى فيما ضمنه مؤلفاته ، قد روى ذلك الأدب الشعبى بالمعنى دون اللفظ ، وتصرف فيه بالصياغة والتلخيص والتحوير حتى يستقيم له النسق ويتحقق الانسجام بين النصوص ، وليس من شك فى أنه أيضا قد استقط من هذه الروايات بعض ما يجد فيها من مبالغات أو شطحات لا يرضى عنها عقله ولا يقرها تفكيره ومنطقه .

وسنورد نماذج لهذا التداخل الذى نشير إليه فيما بين أيدينا من أدب أندلسى مكتوب وصل إلينا عبر الأجيال . ولا بد أن نتوسع هنا فى مدلول لفظ الأدب بحيث يتجاوز المعنى الضيق الذى يقصره على الشعر وعلى ما يسمى بالثر الفنى وحدهما ، وهو توسع فى المدلول ينتهجه دارسو الأدب الحديثون ، ثم أنه يتفق واتساع مدلول لفظ الأدب الشعبى أو الماثورات الشعبية فى الاصطلاح العلمى الحديث . ومع ذلك فلن نعلم شواهد لهذا الاختلاط فى الشعر الفصيح نفسه وفى الثثر الفنى ، على ضيق المجال فى ذلك وعودة الطريق إليه .

وأحسب أن أدبنا العربى القديم أحوج

ما يكون إلى اصطناع هذا المنهج فى دراسته ، أو على الأقل فى دراسة بعض جوانب منه . وهو أمر لم يلق بعد ما يستحقه من عناية مؤرخى الأدب العربى الحديثين على كثرة ما كتبوا من دراسات فيه .

وانما جاءت حاجة الأدب العربى إلى هذا المنهج أشد من حاجة الآداب الأوربية إليه . لنوع من الانتمائية فرضت على تاريخ الأدب العربى ، فباعدت بينه وبين ما يلتهمسه الناس فى العصر الحاضر من صلة وثيقة بين الأدب والحياة ، ومن فهم حديث ينظر إلى الآداب على أنها تصوير للجماعات ، وتعبير عن المشاعر الانسانية التى تربط بين الأديب وبين المجتمع فى عصره ، وما يرجوه الناس من أن يعيدوا فى الآداب ونبات عاطفية وخيالية نقمهم بهم علما محوطا بالأسرار وتنفذ بهم إلى ما وراء الظواهر القريبة المألوفة .

ان كثيرا من الانتاج الكلاسيكى فى الأدب العربى كان من عمل طبقة من المغنيين أخذت نفسها بمفاهيم ، والتزمت قواعد ، وتحركت داخل أطر ، باعدت بينها وبين الانطلاق فى الآفاق الرحبة للنفس الانسانية . ومن هنا كان للأدب العربى ، بالمفهوم الكلاسيكى ، « خصوصية » يستعصى بها على الأذواق الحديثة أن تفهمه فى يسر ، خلافا لما تجده هذه الأذواق فى أدب أوروبى قديم كالأدب اليونانى اشتملت مفاهيمه الكلاسيكية على الملحة الشعرية وعلى المسرحية الجماهيرية وعلى القصص الشعبى أو ما يشبه ان يكون شعبيا

ومن هنا كان الأدب العربى الكلاسيكى فى حاجة إلى اصطناع ما أشرنا إليه من منهج ، يكشف ما فى باطنه من أدب شعبى يعرب بينه وبين الذوق الحديث ، ويفتح له مناهج جديدة يطل منها أبناء العصر الحاضر عليه . فيجدون فيه من التشويق والطرافة ما يؤلف قلوبهم ويقر بها إليه .

اننا لا نحب أن تتورط فى الخطأ الذى تورط فيه القدماء فنخص جانباً واحداً من

الأدب بالعناية ونهمل الجانب الآخر ، فلن تقف عند الأدب الشعبي وحده كما وقفوا هم عند الأدب الفصيح وحده ، وانما مهمتنا ، كدارسين للأدب العربي ، أن نعتي بالجانبين جميعا ، ومن مظاهر عنايتنا بالأدب الفصيح أن نجد دراسته ، وأن ثبت في نصوصه الحياة ، وأن نكتشف أسرارها فيه كانت ولا تزال حية ، قادرة على الإحياء ، لو التفت إليها المثقفون .

التفسير الشعبي لأحداث التاريخ

كان فتح الأندلس ، أو اسبانيا ، بالقياس إلى الفتوحات العربية الإسلامية حدثا ضخما ، عبر به الفاتحون البحر ، وهو خطر كان العرب يحذرونه ، ودخلوا به إلى قارة كبيرة لا عهد لهم بها ، ثم كان بعد ذلك ما كان من فتن وحروب وصراع دام طويل بين العالم العربي الإسلامي المشرقي والعالم اللاتيني المسيحي الأوربي . فاستثار هذا الفتح ، الذي هو مغامرة كبرى ، الخيال الشعبي ، فأخذ يخترع الأساطير ، ويبتر القصص والحكايات ، يفسر بها الأحداث ويعملها ، ويلتمس فيها حلولاً لمشكلات أو عزاء لمصائب وكوارث . وتسرب هذا الخيال الشعبي إلى كتب المؤرخين العلماء الذين دونوا أخبار الفتح وما تلاه .

فكان للحب في الخيال الشعبي دور عظيم في هذا الفتح ، وكانت قصة ابنة يوليآن حاكم مدينة سبته مع لدرين آخر ملوك القوط باسبانيا ثمرة لهذا الخيال . والقصة وردت في النصوص العربية كما وردت في النصوص الإسبانية ، وتعددت رواياتها وتفاصيلها في مجموعة من الشعر الإسباني يطلق عليه « الرومانسرو » . وخلاصة القصة أن اسبانيا القوطية ضاعت نتيجة لضهوة لدرين الآثمة إزاء جسد (الكافا) الفاتحة . فقد كانت ابنة يوليآن الجميلة تعيش في بلاط الملك في طليطلة شأن بنات الأسر النبيلة ، فنظر الملك يوما من إحدى نوافذ قصره إليها وهي عارية تستحم في نهر تاجه ، حيث لا يزال الخيال الشعبي يسمي مكانا بهذاك بحمام

الكافا ، ففتن بجمالها ، ولم يستطع صبرا ، فراودها عن نفسها أو اغتصبها . ولما جاء يوليآن بهداياه إلى بلاط القوط من سبته على عادته السنوية أخبرته ابنته الخير ، فأضمر في نفسه ماغير عنه بقوله ، « حين استنجزه الملك هداياه للعام القابل : » « هذين اليك في العام القادم هدية نادرة تتحدث بها الدنيا كلها » وكانت هدية العام القابل جيوش طارق ابن زياد وموسى بن نصير تحملها سفن يوليآن

وكان للقدر المجهول والارادة السساوية الغامضة دور آخر في هذا الفتح . أو قل : كان للجحاح والعناد حب الاستطلاع دوره في الخيال الشعبي ، فجعل فتح الأندلس أثرا لهذا كله ، ممثلا في قصة المنزل أو البيت المقل في طليطلة ، وهي قصة استغلها فيما بعد الكاتب الفرنسي شاتوبريان . لقد ذكرت الرواية العربية التي تسربت إلى النصوص التاريخية . أن هذا البيت كان غرفة غامضة مغلقة الباب تقوم في أحد جوانب مدينة طليطلة عاصمة القوط ، وكان هذا البيت مظلما من رجال الكنيسة ، بالرغم من أن أحدا لا يعرف ما يشتمل عليه . وكان كل ملك يلي الحكم من ملوك القوط يضع قفلا على باب البيت تأكيداً لوجوب صيانتة عن الدخول واحتفاظا بسره ، فصار عدد الأقفال بعدد من تعاقب من ملوك القوط على حكم اسبانيا ، حتى جاء لدرين . وطلب إليه أن يفتح السنة ويضيف إلى الأقفال قفلا آخر ، فاستبد به الفضول وأرقه حب استطلاع المجهول ، فنهى عن ذلك أشد النهى ، وعظم لديه خطر خرق السادة وقطع السنة ، فأبى . وفتح باب الفسرة ودخل ، فلم يجد الا صندوقا صغيرا يشتمل على صورة رسم عليها محاربون يلبسون العمام ويعتقلون القسي العربية ، قد كتب تحتها « حين يفتح هذا الصندوق يدخل من هذه صورتهم البلاد » فكان الندم ، ولات حين مندم !

وللأحلام دورها أيضا في الخيال الشعبي ، فكتب التاريخ تذكر أن موسى بن نصير غشا

وهو على ظهر السفينة فى طريقه الى الأندلس
فراى فى نومه بشرى الرسول له بالفتح ،
فقص رؤياه على جيشه فاستبشروا وتأكدوا ،
وكان الفتح تصديقا للرؤيا .

ولقد أشفق الخيال الشعبى من هذا الفتح
وخاف عاقبة المضى فيه الى بلاد مجهولة سميت
بالأرض الكبيرة ، فجعل هذا الخيال الشعبى
التماثيل القديمة أو الاصنام تقصم بدور من
أدوار التثبيط . فالفاتحون يصلون فى رحلاتهم
الى صنم هائل غامض عليه كتابة مجهولة لهم ،
فيستقدمون من يقرأها ، فإذا بها تقول « يابنى
اسماعيل الى هنا ينتهى ملككم قصودوا »
وتذرهم الكتابة بأنهم سيعودون الى الفتن
والحروب الداخلية . وبذلك فسر الخيال
الشعبى ما حدث بأنه قضاء محتوم سجل منذ
عصور موهلة فى القدم .

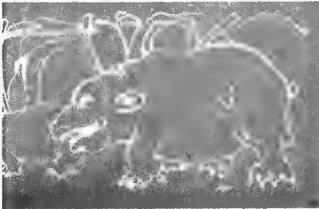
وهكذا نستطيع ونحن نقرأ كتب التاريخ
أن نرصد عناصر من الخيال الشعبى تعبر عن
شعور الجماهير وعواطفها ومخاوفها خلال هذه
اللمحة التاريخية الكبرى التى دأبت بين الشرق
والغرب ، وهى لمحات موجزة التفتها المؤرخون
من تراث شعبى كبير ، وحاولوا أن يصوغوها
بما يشبه صياغة الأحداث التاريخية المعقولة
الى حد ما ، فاستقوا منها ما استقوا ، ولكنها
بقيت مع ذلك تتألق بنوع من البريق الشعبى
خلال سطوع المؤرخين العلماء ، يرى القارئ
الحديث على برقيها كنوزا من الأدب الشعبى
هى حصيلة أجيال طويلة متعاقبة عاشت هذه
القاهرة الكبرى .

ولم يقف الخيال الشعبى عند أحلام النوم
وانما عبر عن أحلام اليقظة فيما يتصل
بالأندلس تعبيرا تجده فى غير كتب التاريخ .
ولقد نقل الدميرى فى حياة الحيوان عددا من
أحلام اليقظة هذه يرويها عن مؤلفين أندلسيين
يدور أكثرها حول حياة الأسرى ، والآخرى من
المسلمين فى بلاد المسيحية ، وأسرى المسيحية
فى بلاد الاسلام فى الأندلس ، فتحت للخيال
الشعبى مجالا كاد يسع كل شيء .

فهذا أسير يمتد به الأسر عشرين سنة حتى
يصيبه اليأس من العودة الى وطنه وأهله ،
فبينما هو يفكر ذات ليلة فى صبيانه ويبيكى
إذا بطائر يسقط على حائط السجن ويتلو على
الأسير دعاء ، فيحفظه هذا ويكرره ثلاث ليالى
متتابعات ، وينام ، ثم يستيقظ فإذا به يجد
نفسه فوق داره فى بلده ، فينزل من السطح
الى عياله فتكون المفاجأة المذهلة والفرحة الغامرة
معا . ويحج الأسير بعد ذلك ويدعو بدعائه
فيضربه على يده رجل يسأله عن الدعاء وكيف
وصل اليه ، وإذا هذا الرجل هو الحضر يؤكد
انفراد طائر فى بلاد الروم بهذا الدعاء ، وقد
أورد الدميرى أيضا نص الدعاء ، فليحفظه من
شاه !

وكانت كارثة الأندلس ، وتقلص ظل المملكة
الاسلامية فيها أمام الغزو المسيحى الشمالى
الذى شاركت فيه جيوش من سائر أقطار
أوربا . وأبى الخيال الشعبى الا أن يقيم حروبا
أو ما يشبه الحروب ينتصر فيها المسلمون على
أعدائهم ، ولكنها حروب لا تقوم بها الجيوش ،
وانما يقوم بها الأولياء والصوفية وأصحاب
الكرامات .

وكرامات الأولياء واسمة المجال فى هذا
السبيل وقد أورد الدميرى فى حياة الحيوان
عددا منها ، بل انه جعل بعض ملوك أسبانيا
المسيحية يضرعون الاسلام ، ويتحينون الفرص
ليوقعوا برجال الدين المسيحى بدعوى التفض



للمسيحية بما لا يستطيع أن يفعله المسلمون بهم . وهو قصص طريف جدير أن يقرأ ، وفيه تعبير حي عن أحلام اليقظة والتفيس عن الضيق في سباحات الخيال . وهذه القصص مستند نفسي له قيمته العظمى في تصوير النفسانية الأندلسية ينبغي أن يحسب له حساباه عند مؤرخ الحياة الأندلسية ، ما دمتنا ننظر إلى التاريخ نظرة أوسع من نظرة القدماء ، وندخل فيه الحياة العامة وعواطف الجماهير ، ولا نقصره على الملوك والأمراء .

أصول التفكير الشعبي

ولمنا وقد أكثرنا من ذكر لفظ « الخيال الشعبي » نحس بالحاجة إلى نوع من التمييز بينه وبين خيال ليس بشعبي ، أي خيال يقصد إليه المثقفون قصداً ويجيئون به عن وعي وتنبه . والفصل بين الخياليين الشعبي وغير الشعبي من الأمور العسيرة ، وإقامة الحدود بينهما مما يصعب على الباحث . ولعل ما أشرنا إليه من نصوص ، على إيجازها ، هو أقرب إلى تعريف ما نريده بلفظ الخيال الشعبي من تعريف ذلك الخيال في لغة تقريرية منطقية ومع ذلك فإذا أردنا هذه المحاولة للتفريق بين الخياليين ، وجب أن نتصور أن الخيال الشعبي هو في حقيقته التفكير الشعبي أو العقلية الشعبية ، ومعنى هذا أن الأسطورة عند العلماء هي الحقيقة عند من تطلق عليهم لفظ

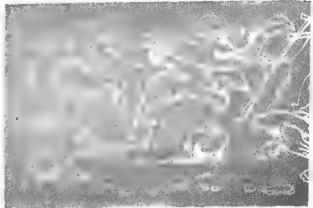
الشعب ، وأن الخوارق أمور طبيعية الحدوث في العقلية الشعبية . ومن هنا يستوى أن نقول : الخيال الشعبي والمنطق الشعبي أو التفكير الشعبي . فالفرقة في حقيقتها بين عقليتين ، عقلية شعبية تصمد ما تتوهمه وتخيله ، وعقلية مثقفة تفصل بين الخيال والواقع ، وتجنح إلى تفسير الواقع تفسيراً منطقياً يبحث عن الملل والأسباب المنطقية المعقولة لتفسير الظواهر .

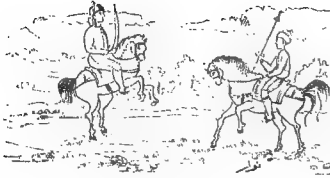
والتفكير الشعبي لا يكلف نفسه مشقة المنطق المعقول ، وإنما يعتمد في تفسير الظواهر على الناحية العاطفية من جانب وعلى ناحية مسلمات قامت عنده مقام الحقائق .

من هذه المسلمات أن هنالك عالماً خفياً يعيش جنباً إلى جنب مع هذا العالم الانساني الظاهر . وهذا العالم الخفي أو المستتر يروج بالأرواح الشريرة والخيرة التي تتدخل تدخلها مباشرة في حياة الناس .

ومن خصائص التفكير الشعبي أنه يكتفي بسبب واحد في تفسير الظاهرة التي يفترض أن أسباباً كثيرة قد اشتركت في وجودها . وغالباً ما يرد هذا السبب إلى ما يسمى بالمصادفة أو الحظ . وهو إحدى المسلمات في التفكير الشعبي يمت بصلة إلى فكرة الصالم الخفي ، ولكنه يختلف عنها ، وقد مكن مسألة الحظ والمصادفة في التفكير الشعبي أن هذا التفكير لا يتمتع الفروق الدقيقة الصغيرة التي تختلف بها واقعة عن واقعة ، وحادثة عن حادثة ، فهذه الوقائع ، وهي متشابهة تنتهي في رأى العين إلى نتائج متعارضة ، فلا بد إذن من عنصر الحظ أو المصادفة السعيدة أو السيئة تفسيراً لما أخطأ الفحص من فروق دقيقة .

فالمصدر العاطفي لا العقل ، وتدخل القوى الخفية ، ووحداية السبب ، ودور الحظ والمصادفة هي قواعد التفكير الشعبي وأصوله أو هو منطق ومنهجه . ويبقى بعد ذلك أسلوب التفكير الشعبي وطرائقه في الأداء .





الفنى والى الشعر العربى ، تاركين جانبها امر
الأزجال والموشحات ، لأن هذه الأخيرة ذات
صلة مباشرة بالأدب الشعبى ، وقد ذكرنا من
قبل صعوبة الأمر فى اكتشاف منابع الخيال
الشعبى فى النثر الفنى وفى الشعر ، وذلك
لغلبة الناحية البلاغية المدرسية فى الأول ،
ولطبيعة الإيجاز والتركيز ونزعة التقليد فى
الثانى ، ومع ذلك فنحن واجدون مثلاً عند
ابن شهيد القرطبي ، وفى رسالته أو مقامته
المسماة بالتوايح والزوايح ، وثبة من الوثبات
اعتمد فيها على الخيال الشعبى ، وذلك فى رحلته
المتخيلة الى عالم الجن والشياطين ، حيث يلقى
شياطين الشعراء والكتّاب القدماء ويصفهم
ويطرحهم الشعر والنثر ويظفر بأجازاتهم .

وقد استوحى ابن شهيد موضوعه من
التراث القديم عند العرب ، وهو تراث شعبى ،
ولكننا نلمح مع ذلك فى بعض أوصافه ما يمكن
أن يكون قد اقتبسه مباشرة من خيال العامة
فى عصره وببشّة ، وذلك فى طريقة استحضاره
لشيطانه ، وفى أوصافه لحيوانات تعيش فى
عالم الجن .

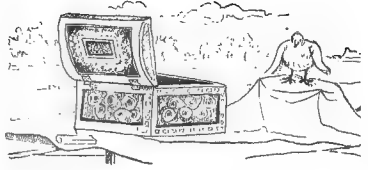
وانا لواجدون ايضا فى الشعر الكلاسيكى
الاندلسى ابياتاً نستشف من خلالها امثالا
عامية او تشبيهات شعبية . فالحديث عن

وأوضح ما يتسم به أسلوب التفكير الشعبى
هو ما يمكن أن نسميه بتدخل البناء ، أو
بعبارة أخرى كثرة الفجوات فى السرد ، وعدم
القدرة على الربط بين المقدمات والنتائج بحيث
تظهر فيه الوثبات الفجائية التى لا يضبطها
تنظيم منطقي . فالانتقال من الانشاء الى الخبر ،
ونسباً الى الكلام بعد الحذف فيه ، والاستطراد
من موضوع الى موضوع دون عودة الى الأول ،
كثير المذوئ فى الأسلوب الشعبى ، ومطاردة
إحدى الجزئيات للتفكير الشعبى ، وما يتبع
هذا من مبالغة وتضخيم فى جانب وضوح
آخر ومن تكرار وإعادة يبدو واضحاً فى الأسلوب
الشعبى ، وأنه ليتمثل فى الرنسمات
والنقوش والتماثيل الشعبية . ومن هنا كانت
شعوبة هذا التعبير الشعبى وقدرته على الإيحاء
وفتحه المجال لخيال جديد يضاد الى الخيال
الأصلى .

وتمل هذه السمات تتضح فى النصوص
الشعبية الخاصة ، ولكنها تفقد بعض عناصرها
حين تنقل الى أقدام المثقفين ، ولكننا استناداً
الى أصول التفكير الشعبى نستطيع كما قلنا
أن نخب من صعداء وآثره فى كثير من المؤلفات
الكلاسيكية التى بين أيدينا فى مجال التأليف
المتصل بالتاريخ والجغرافيا وكثير من العلوم
الأخرى .

التوايح والزوايح .

وندع جانباً كتب الرحلات والجغرافيا
وما جاء فيها من عجائب المخلوقات وغرائب
الهياكل والكهوف والنبات والحيوان والانهار ،
فالخيال الشعبى فيها أوضح من أن تلتبس له
الشواهد ونسوق النماذج . وننتقل الى النثر



وربما كانت النماذج في الشعر الأندلسي أقل منها في الشعر العربي في أقطار أخرى، لغلبة التقليد والتفصح في الشعر الأندلسي ، ولكن التماس هذه النماذج ميسور لمن قرأ دواوين الشعر الأندلسي ، وهو يلتفت إلى النقاط طرائف الخيال الشعبي وتأثير المثل أو القصة أو الأسطورة الشعبية على شعراء كانوا حريصين على تجنب هذا التأثير ، ولكنهم لم يستطيعوا الإفلات منه .

ونحن حين نرجع إلى الشعر العربي في عصوره الأولى سنجد عشرات النماذج بل مثاتها ، أصبحت فيما بعد جزءا من الأدب الكلاسيكي ، حتى كدنا ننسى أصلها الشعبي . فالاشادة إلى بكاء الحمام الهديل ، وإلى كبد النسر المعمر ، وإلى القطا وهدايتسه ، وإلى الهامة ومطالبتها بالثار ، وغير ذلك من إشارات كثرت في الشعر العربي وانتقلت إلى شعراء الأندلس وغير الأندلس ، فلم يخرجوا في استخدامها باعتبارها تراثا عربيا كلاسيكيا ، نقول أن هذا كله يدل على نوع من الارتباط بين الإنتاج المثقف والإنتاج الشعبي في الشعر العربي وفي غير الشعر على اختلاف العصور والاقطار ، بما في ذلك الأندلس وغيرها وهو ارتباط جدير بنا أن نشبهه وننتبه إليه ، وأن نستعرض النصوص الأدبية بمعناها الواسع ودواوين الشعر العربي على هديه ، لنصل ما بين التراث العربي الكلاسيكي وبين المنابع الشعبية الحية ، فإن في ذلك كسبا محققا لذلك التراث .

الشعبان يستتر بين الورد والأزهار في قول ابن عبيدون متحدثا عن الدنيا .

تسر بالشيء لكن كى تفر به
كالأيم ثار إلى الجاني من الزهر

أو لدى شاعر أندلسي يشبه حيرته بحيرة السلحفاة البحرية (القلبى)

حيران من دهشة كانى
قلبك خانه الغدير

أو في حديث آخر عن الدب يحلم خلایا النحل بحثا عن العسل ، بل وفي بيت ابن فهد ربه .

وأصبح الداخل في بيتنا
كساقط بين فراشين

نقول أننا نلمح وراء هذه المعاني صورا لها نظائر في آداب إسبانيا اللاتينية مما يشير إلى أصلها الشعبي .

النيل ...

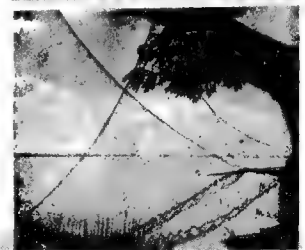
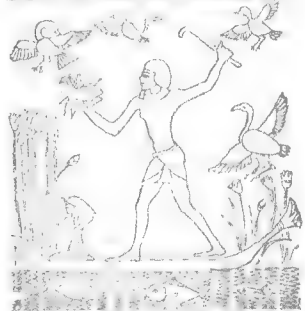
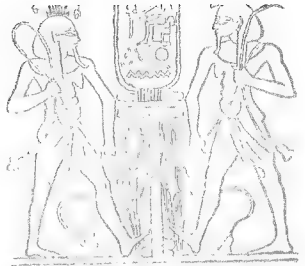
كان النيل منذ القدم أسطورة غدت خيال
الفراعة والدنيا بعدهم ، وقد عاد النيل اليوم
كما بدأ أسطورة تشغل الأقاليم والأيام
والناس .. ان السد العالي جمع اهتماماتنا
حوله ولم تكن متفرقة .. وعندما تقوم الصناعة
سيمضي النيل بفخرها كما ذهب في الماضي
بفقر الزراعة فهو صاحب الفضل في كل ما
يزدهر في مصر بما اتصل به من أسبابه .

ولا شك ان قيام الصناعة سيبدل أو يغير
تغيرا كبيرا في الكثير من القيم والمفاهيم ولكنه
سيتردد طويلا أمام تراثنا النيل من القصص
والاساطير والاغاني والامثال بل العقائد أيضا .

سيظل أهلونا في الريف يفيض النيل
فتفيض حيويتهم معه ويهتز نباته على ضفافه
فتهتز جسمهم وقلوبهم بهزته فيتزوجون ،
ويصبحون ولو بالايحاء ، وتجه اليه الأمهات
المصريات في قرانا كما يتجهن الى طبيب لا يخيب
له دواء ... وكيف وقد لقنا صفارا أغاروا
أنه أكسير الحياة .. يحملن مخلصات فلذات
أكبادهن اليه ليلقوا فيه ما تسره اليهم الوالدات
تبركا به وتيمنا بأقيسالة الدائم آملا في أن
يشفي من الأكباد الساعية اليه ، المريض ،
ويبرئ المعتل ، ويسمن النحيف ، وهكذا
إذا قلقل الحب في القلب تحول الى عقيدة
تتجمع حولها مع الزمن الخرافات .

النهر الخالد

يحضر الفلاح المصري فينسى الدنيا بما جمعت
وينسى فيها دنياه الخاصة بما وعت ، وينسى
معه أهله كل ذلك في غمرة الأسى عليه ..
ولكنهم جميعا يذكرون النهر الخالد . يتذكرون
النيل فيستهدونه للمرة الأخيرة لريضهم المشقى
(جرعة أخيرة من الماء الحي) .



... في الأدب الشعبي

يقام : الدكتور نجات احمد فؤاد

وتحس الفساحه المصريه آلام الوضع فلا
تقدمها الآلام عن السعى الى النيل لتتال قبضه
من الحبا وتبتلمها أثناء الولادة ، لتهنأ بوضع
سعيد .

سيظل فضل الشعر يلقي في النيل ليقبل
مع موجه .

بهذا - في رأيهم - يطول ويفزر .

ووليدنا يجمعون له من غلاته سبعه اصناف
في كيس يعلق على ثوبه من اثر تيمنا به
وكانهم يحصنون حياته الجديده بالخصب
والخير من صنعه .

سال الكاتب الالمانى لودفيج ، فلاحا عما اذا
كان يعتقد ان الانجليز يكدون مصر فيحبسون
عنها ماء النيل ، فاجاب الرجل الطيب في
ابتسامة مشيرا الى السماء (عينا يحاولون ان
يسلبونا النيل ، لقد وهبنا الله النهر يجرى
حتى يبلغ حقل الفقير فيرويه منه) .

لم يملك الرجل الغريب ان هتف مؤمنا ..

ما من اله غير الله الا ان الفلاحين يؤمنون
باله آخر يقرر سخطه او رضاه في اعالي
افريقيا ما يكون عليه المحصول المصري من
القلة او الوفرة .

ولم يتردد ان يسلكه في اديان الشرق ديننا



رابعا مقتبسا من الحياة .. موجها لها منشئا لقيمتها .

ولودفج هذا أحد الذين تصوروا وادينا موطننا للسمادة حتى كان لم يكن به موضع لشقى ، بل نصح بأن يخلط غرين النيل بالرمل لما حاله خصبه الوفور .

يقول لودفج :

(ان الغرباء لا يملكون الا أن ينسجروا الاساطير حول أرض عجيبة الرغد ولما كانت تصدر القمح عبر البحار فقد عرفت في أنحاء الدنيا بأرض (الغنى) والوفرة وهل تكون الأرض ذات السماء الزرقاء والصحو الدائم الا سعيدة ؟

الا ما حق تربة مصر بأن تخلط بالرمل كما كتب جغرافى فى القرن الثامن عشر والا جاوزت حد الغنى الى درجة تخصب معها الاناث حتى لتلد الشاة مرتين فى العام وتنجب النساء فى الغالب توائم) .

وهذه هففة أخرى لـ «لادى دف جوردون» .
(لو أن الجنة على الأرض تحققت فعلا لأخذت بجانبها كبرا من نصيبى فيها على شاطئ النيل) .

ان التى نلت عنها هذه الكلمة الحارة انجليزية لا تحمل اسمه ولا يحصلها على التعصب

له نسبة او استيطان فغير ملومين نحن أبناء النيل ان رأى فلاحونا الطين العالق بمائه نعمة تقتنى ، وشرايا يحتسى ، ومنفعة تبغى فكل ماء حسن كالنيل الذى يأتى منه .

ان النيل يتغلغل فى حياتنا الشعبية كما يسرى ماؤه فى عروقنا حياة ونفسا يعكس هذا أدبنا الشعبي . ولو أننا حاولنا استقصاء الصور التى رسمها الادب الشعبى للنيل ، وعبر بها عن علاقته به من ناحية المنفعة او الجمال لوجدنا انه فى نظر الفنان الشعبى منظر غنى (البحر مليون لجروقه) يهب منه نسيم عليل (الطيباب) وارق ما يكون الشوق اذا بعثه من النيل نسيم ندى .

مسيكو بالخبير

ياللى غلبت أمسيكو

ياللى الهوى والطيب

جاي من نواحيكو

وهو محلى للنظر حين تتهاذى فوقه المراكب وهي صورة تلوح كثيرا ، وفي أوضاع مختلفة فى الادب الشعبى . فمرة تنشر كل مركب الشراع كما تفرد الحمامة البيضاء جناحا ومرة يحل (الريس) أى ملاح النيل (القلوع) ، ومرة السفن تقيب فيه ، ومرة تقبل ، والشمس تتأهب للمغيب ، وهناك قارب مثقوب والموج

تمثال النيل - متحف الفاتيكان



يلطمه ، ومفارق «كل مايفرد قلعوه ع السفر
تنحل ، تهب نار المحبة يتركن للبر »
والنيل دائما منكب سفر للحبيب .

الزائر المحبوب

والنيل في الادب الشعبي حياة الارض فاذا
سقاها اخضرت واهتزت وودت «وبقت مليحه»
حتى سمكه عجيب (يصعل) وبه تشبه القيد
الكواعب (شلبية البحر ياليلة المخلة
عجبتيني) .

ويضم الادب الشعبي كثيرا من الصور النيلية
فهذا حوال يحول الماء ، والنيل لونه احمر وهو
جياش حادر بالتيار كشانه في (ابيب) ابان
الفيضان فقد ذكر على باشا مبارك في خططه
عند سنة ٩٢٢ هـ ان النيل (وفى في اوانه في
شهر جمادى الآخرة يوم الاثنين الحادى
والعشرين الموافق للسابع والعشرين من ابيب
وفتح السد يوم الثلاثاء الثمانى والعشرين
الموافق للثامن والعشرين من ابيب » وقد وفى
قبل دخول مسرى باربعة ايام وكان للناس مدة
طويلة من سسنة خمس واربعين وثمانائة لم
يروا النيل وفى في ابيب الا فى تلك السنة ،
فى السابع والعشرين منه فصنف المادون على
المحر (يا حبيب ، اغنى وطيب ، النيل

وفى ، فى ابيب ، بقينا فى هنا ، يا فرحنا)
وفيضان النيل فى الادب الشعبي زائر محبوب
له روعة • فهو حين يقبل •• تتنادى بيننسا
بالفرح والتبريك اذ تستيقظ على صوت المنادى
وفناء • اذ يقول المنادى : خمسة قراريط والرب
كريم فيرد الفتى : (صلوا على محمد) معوذا
النيل بالنبي وآله على طريقة شاعرنا شوقى •
وفى الادب الشعبي صورة أخرى لهذا المنادى
ووراءه جمع من الصبيان يرفعون الرايات
مبشرين الناس بفيضان النيل •• يقول المنادى
(البحر فاض وزاد) والصبيان من ورائه يصيحون
(عوف الله) .

انها اغنية تعرفها ديوب القاهرة وهى حين
تردها تسرى البشرى فى أنحاء العاصمة فتتهز
قلوبنا من الفرح •

وحل جبر الحاطر ، عوف الله
وجبر الحواطر على الله ، عوف الله
دا شىء من السنة للسنة
وتعيشوا الى كل عام
ياصحاب التنا الأبيض ، عوف الله
التنا ولا الفنى ، عوف الله
والجنة مقام الكرام ، عوف الله
والنار مقام البخيل ، عوف الله

والنيل السعيد له فرحه ،عوف الله
وكل عام يجينا خاطر ، عوف الله
تخل له الأرض ليسكن ، عوف الله
ومجيشه يسر الحاطر عوف الله
منه أكلنا والمشروب ، عوف الله
ومنه الطعام الفاخر ، عوف الله
ومنه وسيع الرحبة ، عوف الله
وتجرى الزيادة فى النيل ،عوف الله
وتشرح قلوب الأمة عوف الله
والكريم يجب الكريم عوف الله
وله قصر فى الجنة عجب ، عوف الله
وعملانه جواهر ايتام عوف الله
والرطب اذا تجنى ، عوف الله
لا يشبه لصيص البلح ؛ عوف الله
وله الف طاقة تنفتح ، عوف الله



له كرامات ٠٠ واساطيرهم عنه قد تكون لنا
موضوع حديث *

الافراح المصرية

والنيل صاحب الافراح المصرية فهو يزف
(العريس) وزفة (العريس) في الزيف اكبر
معالم الفرح *

البحر زفة

زفة المرسان
ياما فيها اخويا
زى عود الزان

وشاطى النيل مسرح للبهاتين والخمائل
حيث يلتقى (تحت الشجر والعود) :

زرعت بستان من احسن زهور وريحان
وبدت تقاويه على النيل العظيم وريحان
وبنيت عليه سور بوابة سعيد وريحان
وكل عاشق أتى تحت الشجر والعود
الخ *

وأحيانا يكون الحبيب على الشاطى الآخر
للنيل *

فمن أغاني الملاحين :

بلدى جصاد عينيئا
ما جدرش أعدى لها

أجوم م النوم واجول
يارب عدلها *
بلدى جصاد عينيئا
مش جادر أعدى لها

والجنة مقام الكرام ، عوف الله
والنار مقام البخيل ، عوف الله

ولما جرى على الخزين ، عوف الله
يوم وفا السا دوره ، عوف الله

قعلوا الجميع فى جمعية ، عوف الله
على مين يروح وينظرهم ، عوف الله

وبجيب الاغا والوالى ، عوف الله
ويطبق على موضعهم ، عوف الله

وينادى على مين يحزن ، عوف الله
وينادى على اللى يحزن ، عوف الله

ويرن الفلا للعباد عوف الله
يارب السما زيد النيل(١) عوف الله

واهدنا الى طريق الرشاد عوف الله

النيل له قصر فى الجنة عجب عمسه من
جواهر لانظر لها ، وله ألف طاقة تنفتح وفى
كل طاقة سبيل ولم لا ؟ ان الجنة مقام الكرام
وليس اكرم من النيل ولا أندى ولا أرفى
منه فى واتهم المادى والنفسى على السواء *

ومنع الجنة هذا قال به العرب الذين لم
يلبثوا حين رأوه أن تصنروه نابعا من الجنة ،
واى جنة ؟ جنة طرقاتها ، بما يحفها من جبال
وأشجار ، من ذهب فضة هكذا صورت لهم
أخيبتهم وأوهمهم ٠٠ أليست هذه الطرقات
تقضى الى منبع النيل ؟

وخيل اليهم فى نشوة أخرى انه ينحدر الى
الدنيا من تحت سدرة المنتهى أو من تحت
صخرة بيت المقدس ، وحسبوه حيناً رقيبا
ساحرة تشفى عليها الملأت ، وزعموا أنا أن

(١) النص مأخوذ من كتاب قطايف اللطائف ج ١ تأليف د. ص. طيبة تالية منقحة سنة ١٩٩٤ بمطبعة التاليف

ص ١٩٤ - ٢٠١ ٠٠



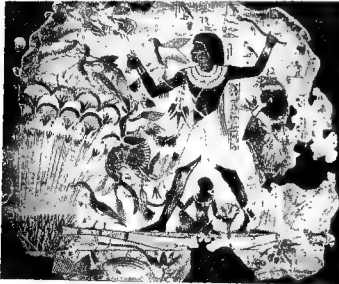


ان كنت لصراني ويهودى
اسلمك على اديه (١)
وأونة يطل الحبيب من النهر فمما جمعه
(ماسبرو) من أغاني الصعيد تلك الأغنية :
طلت لي من الترعنة
وؤمامها دنجر يرعا
يا سقى عندى قرعه
وصفوكى دوا ليه
وكثيرا ما تنتشر الحسان على شاطئ النيل
(جماليات يميلو فى دوارهم)

(١) منطفة للميا - منطوط مما جمعه الاستاذ رشدى
صالح .

هل البلد هنا .. الحبيب .. الذى يعز عليه
الوصول اليه وهو الرئيس البحار الماهر لعله
كذلك . فهو بعد هذا يقول :
طول عمرى ريس ع البحار
اتجلى طى الموج وأسافر مع التيار
جابلونى ثلاثة أبسكار
الاولى جسر . والثانية هلال
والثالثة هجت فيه النصار
وأنا يلوح الحبيب على صفحة النيل فى
(المركب معدية) :

عجيبى على حليوه
فى المركب معديه
طلبت منه الوصول
جال دا اتنا بلديه
جلت لو إنا بلدك
ومجنى أبوك ميه
جال ان كان كلام جد
روح لأبويه العشيه
اطلب منه الوصول
واديهم له حمر نجديه
وأنا أفرجك ع الخوخ
والنفاح والباجى عنييه



وعلى شاطئ النيل يجرى الصيد ٠٠ صيد
البط ٠٠ وصيد القلوب :

واجف على الشط باصطاد بط ونا عايم
صادني غزال زين خدوده حمر ونعائم
من أصل عالي في خير ٠٠٠ ونعائم
وكيف أطوله ونا بيني وبينه بعيد

جلبى غرج في هواه يابا ونا عايم
صور من الأحبة على شاطئ النيل ٠٠ حبيب
يوافي ، وحبيب بجافى ، وحبيب (النيل هدف
جرفي ، وهو دمه هدف جرفين) (١)

حتى العروس تعبر النيل (وتيجي بالسلامة)
وأخري تسعى الى النيل لتلتقي بصاحبها على
شاطئه وإن تملكت بعطش الحمام ٠

بنى يا سـمـمـك بنى
حييت ما رأيت غصين عنى
كمن جالوا عليه سـجـا
وسلاسل التجربة فضة
لا تعجج وأروح البركة
وأجول الحمام عطش منى
موافق اللقاء

إن النيل مصدر كل شيء حتى في مصر ٠٠
إنه حياة للعاشق والمشتوق ٠٠ للناس ٠٠
للحيوان ٠٠ للنبات ٠٠ والسعى اليه طبيعي
لا يثير شبهة ولا يوجب لوما ولا يوقف ريبة ٠٠
وهي خاصية تبسر اللقاء عنده ٠٠ إذ هو في
رحابه أضمن عاقبة وأسلم من خوف ٠٠ ولعل
في غناء الفتاة الى خطيبها مصداقا لما نقول ٠٠
إن التواجد على شاطئ النيل له تملكات كثيرة
ليس آخرها طما الحمام ٠

وظاهرة اللقاء على النيل نجدها في أدب مصر
القديمة فمما أثر عن الأدب المصرى القديم هذه
الغنية التى يتحدث فيها الرجل عن حبه :

(١) مما جمعه ماسبيرو هذا الجوال :

بلد الجايب بعيد نوحى يابن

يامن يجيب لى حبيبي ويأخذ من عيرتى عين

ويأخذ النسر راسه ويكافى بقية المين

النيل هدف جرف وانا دمي هدف جرفين

قسما وباتك وصوم العمر يلزمنى

ماقوت حبيبي ولو أعدم بقية المين

(سأرتقى صفحة النيل ومعى حزمة من الغاب)
أحملها على كاهلى ٠٠ سأذهب الليلة ٠٠ فالنهر
خمر يتاح غايه ، وسوخت لوتسه ، وأبارت
براعمه ، ونفرت زهوره ٠٠ انظر الى الفجر
ومغميس تبدو كأنه مترع بالفاكهة وضع امام
بتاح الاله ذى الوجه الحسن ٠

وهذا يدل على أن الظاهرة قديمة غير
مستحدثة ، طبيعية غير متكلفة أوجتها طبيعة
الاقليم وطبيعة أهله معا ٠

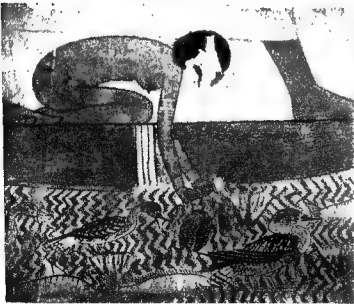
والنيل له (سـيـاـيـل) والسيالة معناها
الجيب الطويل والمراد ما يحمله النهر من
الطاف وهدايا وخير عيم ٠

وفي الادب الشعبى صور جانبية للنيل ٠٠
صور للساقية والشادوف والمحراث والنودج ،
صور للفول والقطن والفاكهة ٠٠ صور للجنى
والحصاد ٠

وفي الادب الشعبى صور (حاملة الحجرة)
و (حامل القلعة) ٠

وفي الادب الشعبى صورة مروعة للنيل
(بحر الدمية) وهو مطبق على الفريق قد غيبه
في أعماقه ، كما يتلغ فيه ، الشمال فيه ٠٠
كلاهما في نظر الادب الشعبى (رمال فوق
رمال) ٠

قطف اللوتس (مقبرة منا)



بحر الدميره جروف فوق جروف
ولا قلب حسنه يطلع الملهوف
بحر الدميره رمال فوق رمال
ولا قلب حسنه يطلع القران

والنيل في الأدب الشعبي صور متواكبة سريعة الخطوط فردية حيناً ، جماعية حيناً آخر ، ساكنة أنا كصفحته في المساء .. وأحياناً تعج بالحركة وتزخر بالألوان كصورة النادى وصبياناه .. بل قد تشتد هذه الحركة وتعنف كصورة غريق بحر الدميره .

وهي صور في ذاتها ولكنها عندى جزئيات في الصورة العامة للنهر وضيقته تلك الصورة التي لم يسجلها الادب الشعبي جملة واحدة لأن الفنان الشعبي كثير الاستطراد وسريعه أيضاً قد يلمح المنظر ثم ينتقل منه بسرعة ويبدون مناسبة أحياناً الى الشكوى أو العتاب ، وقد يعود اليه أو لا يعود . وهذه الفضفضة من أسبابها ان الفنان الشعبي يتكلم على سجيته والفن عامة لاسيما صورته الشعبية لا ينفج منهج العلم من دقة واستقصاء وتحليل .

ويعبّر الفنان الشعبي في صوره تعبيراً مباشراً في بساطة واقعية وصراحة فطرية
لا تدارى نملات الأحبة .. وقلما يلجأ الفنان
الشعبي الى صورة مركبة في التعبير أو تشبيه
معقد أو كناية بعيدة حتى لو أراد التفتن
والتصوير .. فبحر الدميره حين هاله أمره
وهو يغيب ضचितه في أعماقه ، تمثله جبالا
من الموج فالصحراء (رمال فوق رمال) وهي
صورة ليس وراءها تعمل أو صناعة فقبلها قال:

بحر الدميره جروف فوق جروف
ولا قلب حسنه يطلع الملهوف

والجروف المرتفع من الشاطئ وهو منظر مألوف ومتكرر . والفنان الشعبي حين أردف هذا بقوله (بحر الدميره رمال فوق رمال) ، فانه يكون قد اتى بصورة قريبة جداً من واقع يلمسه .. موج فوقه موج ورمال فوق رمال .
وان كان الفنان الشعبي يحشد لغته أحياناً فيستعمل الجناس والتورية ، قاصداً كقوله :

ع البحر جمالات يملو في دوارجهم
عليل وعطشان وصفوى دوا .. ريجهم
برج جلي لزغروطة اباريجهم
جالوا منين الفتى أنا جلت منياوى
مولود معاهم وموش جادر افارجهم
 وهكذا تم اللقاء والتعارف على البحر وصور الفنان الشعبي هذا كله في فنية ولكنه رغم تورياته غلبته بساطته وأفضح عن غرضه وصرح بمنوانه فهو لم يستطع التجميل وتكتمان الهوى .

وهناك ظاهرة جديرة بتسجيل وهي القاموس النيلي للفنان الشعبي فتعبيراته يستمدّها ويصوغها معاً ، أو أغلبها من هذه الألفاظ النيلية :

الطياب . المريسى . الريح . التيار . الموج .
 المراكب . المديّة . القارب . القلوع .
 الصارى . عدينى . الريس . السفر .
 السفاين . الغليون . البحر . ترسى . المينا .
 البر .

مية الطريخة . حوال الى . الموارد . الجدول
 البركة . العفش . الشرب . اسقيني . الببل
 الذبول . الاحياء . العوم . الفرق . شارخه
 فى الميه .

سواقى . نزحت . شادوف . النورج .
 الدلو . السقا . البلاص . القلل . البنى .
 شلابة البحر .
 هذا فضلاً عن الارض . الغيط . الزرع .
 الفواكه . الفلال . الحصاد .

وهكذا فرض النهر نفسه على الادب الشعبي . وبعد : فهذا الحشد من الصور النيلية المبثوث في الفنائيات الشعبية بما تجعل من دلالات ومضامين ، وراء حسنه آخر من صور يبدو بعضها أكثر تفصيلاً وأوفي مضمونا وأعمق معنى وأوسم دلالة تحكيه القصة الشعبية وتعكسه الامثال الشعبية . وتصوره ألوان التعبير الشعبية على اختلافها .

سيظل النهر .. البحر العظيم .. وحيساً للفن ، ونبعاً للادب ومادة للأساطير وهوى لهذا الشعب الأصيل ما بقيت مصر ، وهى خالدة ، وجرى النيل .

أسطورة من فلاح مصر ممة عبد المنعم شمليس



هناك كتابات قصصية وتاريخية مجهولة عند الباحثين في الاداب الشعبية ، ومن هذه الكتابات (قصة البهنسا وما فيها من العجائب والفرائب) التي رواها الشيخ العلامة والمعدة الفهامة محمد بن محمد الممل .

وقد طبعت هذه القصة في القاهرة في شهر رمضان عام ١٢٧٨ هجرية . ولكن الباحثين في الاداب الشعبية لم يلتفتوا اليها ، ولم يحققوا نصوصها ، او يبحثوا موضوعها .

وليس من همدني التحقيق العلمي ، او البحث عن شخصية راوي القصة محمد بن المعز او عصره ، فذلك كله يحتاج الى أدوات يملكها المتخصصون ، وهم أقدر على بحثها وتقصيها في مصادرها ومراجعتها .



فطالع التواريخ والفتوحات ثم بدأ يتحدث عن قصة فتح هذه المدينة الذي تلا فتح عمرو بن العاص مصر والاسكندرية والبحيرة والوجه البحرى .

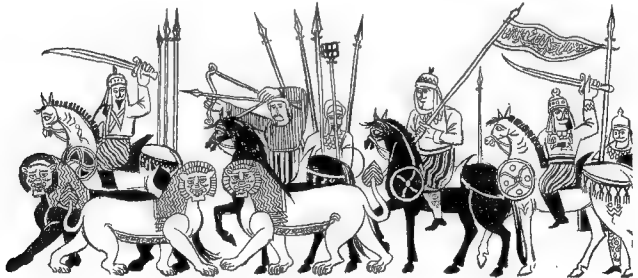
بدأ ابن العز قصته بمدخل عن مدينة البهتسا وبحر يوسف ، فذكر من فضائل البحر اليوسفى عجائب تدخل في باب المعجزات ، وأولها أن جبريل شقه بخافقة من جناحه ، بعد أن يئس يوسف عليه السلام من شق هذا التحويل لنهر النيل ، وكان يوسف قد استخدم مائة ألف رجل للحفر فحفروا ثلاث سنوات قلما جاء النيل سد جميع ما حفروه . فبدأ الحفر مرة أخرى حتى مضت السنوات السبع المعروفة بسنوات الخصب ، وأذنت سنوات الجذب بالبده ، حتى ظهر جبريل وشق البحر اليوسفى . كما ذكر له فضائل عجيبة لا أساس لها ، من أهمها أنه إذا انقطع عنه ماء النيل تفجرت فيه عيون فيصير نهرا جاريا بذاته .

ومن خيالات المؤلف ما قاله عن خيرات الفيوم حتى أن المرأة تخرج بمقطفها على رأسها ، ومفزلها في يدها ، وتنضى الى حاجتها فلا ترجع الا وقد امتلا المقطف من جميع الثمار .

وقصة البهتسا رواية ملحمة رائعة الخيال ، تعتبر من الناحية الفنية قصة طويلة محددة الملامح ، لها بداية ولها نهاية . زمانها فترة الفتح الاسلامى لمصر ، ومكانها مدينة البهتسا بالفيوم ، وأشخاصها أسطوريون أو داخلون في التاريخ وعلى مسرحه بالقوة والخيال لا بالواقع . والمعارك التي دأبت بين الجيش العربى وبين الروم في مدينة البهتسا وغيرها معارك خيالية ليس لها أساس في التاريخ .

والقيمة الفنية للقصة هي كل شيء فيها ، لأنها ليست من التاريخ في شيء رغم أن مؤلفها أو راويها يزعم أنه يروي أحداثها بأسانيد صحيحة عن حضر الفتح وعلمين الفضائل من اصحاب السير والتواريخ مثل الواقدي ، وأبي جعفر الطبرى ، وابن خلكان ، ومحمد بن اسحق ، وابن هشام . ثم مضى ابن العز في زعمه قائلا : أنه أخذ في هذا الفتح ؟ على قاعدة الصلق . وهو أبعد ما يكون عن الصلق في رواياته الخيالية .

واسند راوى القصة محمد بن العز في روايته الى حديث من يدعى : أبو عبد الله محمد بن محمد المحدث القبرى ، الذى قدم الى مدينة البهتسا لزيارة الجبانة ، فسأله بعض الاصحاب عن سبب فتح مدينة البهتسا،



فاختصر هذا الاسم الى (بهنسا) وسميت المدينة باسمها الى يومنا هذا .

وتزوجت (بهاء النساء) ابن عمها (روماس) الذى تولى الملك ، وكان ظالما فاجرا ، وكانت هى حكيمة عاقلة ، تعرض عليها احكام الملك فاذا استصوبتها امضتها ، واذا لم تمجبها ردها وامرت بغيره .

واستطاعت (بهاء النساء) أن تتخلص من ابن عمها الملك بطريقه روائية ، حين دخلت عليه مجلس شرابه وقد جمع الجوارى والمفتيات ، فوضعت لهم البئج فى ككوس الشراب ثم اخذت خنجرها وحزت رأس الملك ووضعت على عود كبير فى القصر ، وأستولت على الملك ووضعت التاج على رأس ولدها (توسدون) ولما سمع (توشال) ملك الاشموين قصة مصرع الملك (روماس) أراد أن يستولى على البهنسا ، ولكن بهاء النساء جهزت جيشا جرارا جعلت قيادته لابنها الطفل ، وهزمت جيوش (توشال) واستولت على الاشموين .

ويروى ابن المعز روايات عجيبه عن السحر الذى كان يسيطر على البهنسا ، حتى ان (بهاء النساء) ظلت تحكم بعد موتها ودفنها تحت البحر اليوسفى فكانت تخبر قومها بما يقع لهم ، وتجيئهم حين يسألون .

وبدا ابن المعز يجهد للقصة الاساسية التى دارت وقائعها بين العرب والروم فى البهنسا فقال ان الملك (توسدون) بنى بيتا جعل فيه اسماء العرب وخلقائهم ، وصنع صورة كعمر بن الخطاب ، واخير قومه عن قصة خالد ابن الوليد وانه يأتى الى البهنسا ويحاصرها ويدخل من باب أشار اليه ، ووضع عليه اقفال من الفولاذ ، حتى انه رسم صورة للعرب واكابر الصحابة راكبين جيادهم ورمحهم على عواقبهم .

وظل هذا الباب مغلقا حتى فتحه (البطولس) ملك البهنسا الذى وقع فى عهده الفتح العربى للمدينة .

وتحدث ابن المعز عن تاريخ البهنسا فقال ان أول ملوكها كان اسمه « شهلون » وهو كاهن مهندس أنشأ على شاطئ انجيل بيتا من الرخام ، وجعل فيه بركة صغيرة من نحاس فيها ماء مؤزون ، وعلى حافات البركة عقابان من نحاس ذكر وأنثى ، فاذا كان أول الشهر الذى يزيد فيه التيسل فتح بيت الرخام واحضر الكهان ، وصلى أحد العقابين ، فاذا كان الذكر كان الماء زائدا ، واذا صفت الأنثى كان الماء ناقصا .

وبدا ابن المعز يحكى حكايات من شهلون الملك ، وعن ولده (سوريد) الذى تولى بعده وبقي على سرير الملك مائة وتسعين عاما ، وأقام فى وسط المدينة تمثالا لسيدة تحمل طفلا وكانها ترضعه ، وأصبح هذا التمثال شافيا لكل العلل والأمراض ، جالبا للحب بين الرجال والنساء . فاذا مرضت مسيدة مسحت بيدها على التمثال فتشفى ، واذا ابتعد زوج عن زوجته وهجرها ، مسحت الزوجة وجه التمثال بالزيت فيعود الزوج الى هواها .

وقد ملك سوريد أرض الصعيد والواحات والبحيرة ، وزعم المؤلف انه ملك الشام ، وحاول أن يدعى أنه هو الذى بنى الاهرام . وقبحة بدأ المؤلف حكاية جديدة عن نزول عيسى عليه السلام الى مدينة البهنسا مع أمه ، وكيف أتيا وصلا الى مكان بشر فى المعبد فطلب عيسى وعمره شهران الماء ليشرب وبكى من العطش ، فحزنت عليه أمه ، فارتفعت الشرحتى شرب منها . واسرف ابن المعز فى الحديث عن حياة عيسى عليه السلام فى البهنسا . وكيف ذهب الى الكتاب وعمره تسعة اشهر الى غير ذلك من معجزات مخترعة لبس لها أسس فى الروايات المعروفة .

وعاد ابن المعز مرة اخرى الى ملوك البهنسا يروى حياتهم حتى وصل الى مبتغاه وهو سبب تسمية المدينة بهذا الاسم . وخلاصة قصته أن أحد أبناء الملوك واسمه بطرس ولدت له بنت سماها (بهاء النساء)

وسار سالم ليلا ونهارا بناقته حتى وصل الى المدينة ، وأناخ عند باب المسجد النبوي ، وكان متوشا فصولى ركعتين ثم حدثت المقابلة بينه وبين عمر بن الخطاب والصحابه ، وانتهى الامر بأن يتولى خالد بن الوليد قيادة الجيش . وهكذا بدأت الرواية تنحرف من الواقع التاريخي لأن خالد لم يكن له دور في فتح مصر .

وعاد سالم الى مصر برسالة مكتوبة من عمر بن الخطاب يولى فيها خالد امرة الجيش . وكان عمرو بن العاص نازلا بالجيزة لرعى الماشية فى زمن الربيع ، وراه سالم فى خيمته التى كانت للملك وهى من الحسريير الأزرق والأحمر والأصفر منقوشة بأنواع النقش من جميع الألوان ، وكانت سمعتها ثلاثين ذراعا وفيها بسط مفروشة .

وفى حركات مثيرة اختفى سالم خلف الخيمة ، وسمع حديث عمرو بن العاص وخالد ابن الوليد ، ثم ظهر أمامهما وسلم الرسالة لعمرو ، وبدأت المشاورات بين القادة واستقر الراى على استئقداً الامراء والاجناد من اطراف مصر ، وظلوا يتوافدون حتى كان يوم الجمعة المبارك فخطب عمرو بن العاص خطبة الجمعة وقرأ رسالة امير المؤمنين عمر بن الخطاب ، وتولى خالد بن الوليد قيادة جيش الصعيد وسط موجات من الهتاف والعناق .

وبدأت الجنود تمسك عند اهرام الجيزة وتستعد للرحيل متاهبين للسفر فهذا يصلح سيفه ، وهذا يصلح رمحه ، وهذا يصلح درعه .

وبدا عمرو بن العاص ينظم جيش خالد ، فاستدعى اصحاب الرايات وكل واحد منهم تحت امرته خمسمائة جندي ، فجاء بعد خالد القائد العام أول اصحاب الرايات وهو الزبير بن العوام فتسلم رايته وانشد يقول :

وقبل أن يبدأ ابن العز فى رواية الملحمة ، وصف البهنسا وما كانت تحويه من عجائب وغرائب ، ومنها بطة من النحاس كانت تصفق يجتاحها اذا ظهر شخص غريب فى المدينة ، فيمحشون عنه ، ويتحرون عن سبب محبته الى مدينتهم . كما وصف قصر الملك وصفا شائقا . وكان علوه أربعين ذراعا ، وبداخله بركة عظيمة مسقوفة بالواح الرخام المنقوش ، ومن داخلها بركة أخرى ملانة بالماء الذى يجرى اليها فى مجارى الرصاص ، وحولها أشجار ومقاصير مبنية بالرخام على أعمدة من الرخام بين الأشجار ومسقوفة بالأخشاب المنقوشة باللازورد والذهب والفضة ، وبها تماثيل وتتصل بالقصر العظيم المبنى بالحجارة المنحوتة المنقوشة ، وارتفاعه خمسون ذراعا ، وبداخله قاعة عظيمة مرخية الارض مسقوفة بالخشب المطعم بالذهب والابنوس وفى القصر قبة من البلور المضيء على أربعة أعمدة من الذهب والفضة طول كل عمود عشرة أذرع .

بداية القصة الملحمة

وبعد ذلك بدأ المؤلف يتحدث عن فتوح البهنسا ، وذكر كيف اجتمع عمرو بن العاص بأصحابه ، واستشارهم فيما يصنع بعد أن فتح مصر والاسكندرية والوجه البحرى ، واتفقوا على استشارة امير المؤمنين عمر بن الخطاب .

وصف المؤلف فى حركة مسرحية كيف ان عمرا طلب دواة وقرطاسا ، وكتب رسالة الى عمر بن الخطاب ختمها بقصيدة ركيكة مطلعها :

سوارمنا تنسكى الظما فى اكفنا

وأزماحننا تبكى من الصد والهجر

وسلمت الرسالة الى رجل اسمه سالم ابن نجاح الكندى . اعلى ظهر ناقته وخرج الى المدينة منشدا :

اسير الى المدينة فى اسما

وأرجو الفوز فى غرف الجنان

أثا الزبير وأبى العوام
ليث شجاع بطل همام

وتلاه الفضل بن العباس منشدا :

أنى أنا الفضل أبى العباس
وفارس منازل هراس .

وجاء بعدهم زياد بن أبى سفيان والفضل
ابن أبى لهب ، وعبد الرحمن ابن أبى بكر
وعبد الله بن عمر الخطاب ، وجعفر ابن عقيل
والمقداد بن الأسود وعمار بن ياسر وهيب
ابن مرداس وأبو دجانة الانصارى الشهير
صاحب العصاة الحمراء وأبو ذر الفغاري .

وتكاملت الجيوش ، وخرج لوداعهم عمرو
ابن العاص وأصحابه ، وسار الجيش وفى
مقدمته الطلائع يتجسسون الاخبار .

ولست فى حاجة الى أن أذكر للقارئ أن
تكوين هذا الجيش كما ذكره ابن المعر ليس
له واقع تاريخى من حيث اعداده لتلك الحرب
أو من ناحية رجاله الذين لم يشتركوا فى
فتح مصر .

جهل بالجغرافيا بعد التاريخ

ومضت القصة تروى حركات الجيش
العربى الذى تحرك نحو صعيد مصر .

وكان اول لقاء بين هذا الجيش مع مكسوح
ملك النوبة الذى جاء الى أسوان ومعه ألف
وثلاثمائة فيل وعليها قباب من الجلد المصفح
بالفلواز ، وفى كل قبة عشرة من الجنود مراة
الاجساد طوال على اكتافهم وأوساطهم جاود
النصور ومعهم الحراة والكراييح والقسي
والقنايع وأعمدة الحديد والطبول ، وكانوا
مشرين ألف جندى .

وقدم ملك النوبة للجيش العربى العلوفاة
من النزة والشعر والقصب ولحم الضباة ،
وأقاموا فى الضيافة ثلاثة أيام ، ثم ساروا فى
طريق أسوان وأخرج معهم جيشا عظيما ،
وأمرهم بالمسير معهم حتى وصلوا الى قفط
التي أحسن ملكها استقبال العرب ، ثم ساروا

الى الاشمونين فاحسن (روشال) ملكها
استقبالهم وساروا بعد ذلك الى البهنسا .

ومن الواضح أن طريق مسير الجيش
العربى من الجيزة الى البهنسا بالقيوم ،
لا يمكن أن يبدأ من أسوان ، ولكن المؤلف
رحمه الله . كان جاهلا بالجغرافيا جهله
بالتاريخ فوصل بجيش مزعوم لم يقده خالد
ابن الوليد من الجيزة الى أسوان ، ثم عاد به
الى القيوم .

معارك البهنسا

ثم بدأ مؤلف القصة بعد ذلك يروى قصة
الحرب بين البطولس المعكوس ملك البهنسا
وبين خالد بن الوليد قائد الجيش العربى .

وكان جيش البطولس مكونا من خمسين
ألف فارس عليهم الدروع المذهبة وأقبيبة
الدباب الرقوقة بالذهب والفضة وعلى
رؤوسهم التيجان المكللة باللآلئ والجواهر ،
وسروج خيولهم من ذهب . وتقدمت جيش
البطولس الطبول والزموار والمعارف حتى
ارتجت الأرض ، ومعهم جمال وبغال محملة
بأواني الذهب والفضة والحموار ومعهم الأغنام
والأبقار .

وتوالت الامدادات على جيش البطولس
المعكوس . وبدأ عيون العرب يتجسسون
الاخبار حتى التحم الجيشان بالقرب من
دهشور ، وخرج زياد بن أبى سفيان وغاص
وسط جيش الروم منشدا :

أنى زياد بن أبى سفيان
أبى وجدى أشرف العربان
وابن عمى أحمد العدنانى
معى حسام مرهف يمانى

ووصل زياد الى القائد الأعظم لجيش
الروم وضربه بالسيف على عاتقه الانس
فخرج السيف يلعب من عاتقه الابسر .

وبأسلوب اللامح العربية قال المؤلف :

(ولم تكن الا ساعة حتى ولت الروم الادبار ،
وركنوا الى الفرار لا يلوى بعضهم على بعض) .

**وعاد الجيش العربي بسبعائه أسير ،
وفجأة ظهر عمرو بن العاص في الميدان مع
خالد ، وأوقنت النيران في المعسكر العربي .**

وفي الصباح أقبل جيش الروم على المعسكر
العربي ، ووقف الجيشان استعدادا للقتال ،
ولكن المؤلف ذكر قصة ملحمة جديدة . فقد
طلب جيش الروم أحد قادة العرب للتفاهم ،
فذهب المقداد بن الأسود الى المعسكر
الرومي وقابل (بولص) قائد الروم ، ولكن
بولص رفض الحديث معه وطلب قائد الجيش
خالد بن الوليد ، فذهب إليه خالد ودارت
بينهما مناقشة عرض فيها الرومي حقن الدماء
ودفع أموال للعرب حتى يرحلوا فرفض خالد
وقال له !

— ان اقررتم بالتوحيد صمتم دماكم
وأموالكم ، فان أبيتم فتعطوا الجزية .
وقال بولص :

— ليس لك عندي الا هذا السيف .

واجتمع جند الروم مع قائدهم يريدون
قتل خالد ، ولكنه استطاع في بطولة خيالية
أسطورية ان يقتل عددا منهم ويعود الى
معسكره .

ودارت معارك طاحنة بين العرب والروم ،
أسرف المؤلف اسرافا شديدا في اظهار البطولات



الخارقة للعادة عند العرب على طريقة الملأجم
العربية الفردية . التي تهتم ببطولة فرد
ولاحد أكثر من اهتمامها ببطولة جيش كامل .

وقتل في تلك المعارك (بولص) قائد الروم
وتولى القيادة أخوه (بطرس) وظلت المعارك
دائرة بين الفريقين ، حتى انهزم جيش الروم
وأسر منه خمسة آلاف فارس ، وبلغ عدد
القتلى تسعين ألفا . أما العرب فقد قتل منهم
ثمانمائة وثمانون رجلا .

وعاد عمرو بن العاص الى مصر ، والمؤلف
يقصد بذلك العاصمة كما هو معروف حتى
اليوم عن القاهرة . وسار خالد بن الوليد
بجيشه الى مدينة أهناس وهي (أهناسيا
الحالية . وملكها اسمه (مانوس المنحوس
ابن ميخائيل الضليل بن (أهناس) ، وضرب
الحصار على المدينة ثلاثة أشهر ، وأخيرا نفذ
خالد خطة حربية أشار بها المرزبان وهو أحد
أمراء كسرى الذين أسلموا ، وخلصتها وضع
صناديق مليئة بالزيت والكبريت تحت أبواب
المدينة وأشعل النار فيها حتى يذوب الحديد
الابواب وتفتح فيدخل الجيش العربي .
ونجحت الخطة الفارسية ، ودخل خالد
مدينة أهناس . وانتشر الجيش العربي في
القرى والمدن يستولي عليها واحدة بعد
الأخرى عتوة أو صلحا .

وبدأت بعد ذلك معارك البهنسا عاصمة
الصعيد ومستقر الملك البطلوس ، الذي فتح
خزائنه ووزع المال والسلاح على رجاله وهب
لمقاتلة العرب . وقبل القتال دار حديث
الصلح ، وذهب المفيرة بن شعبة على رأس
وفد عربي لمقابلة البطلوس ، ووصف المؤلف
سرير الملك وقصره وحجابه وصفا شائقا ثم
وصف طريقه ملاقة الوفد العربي له بأسلوب
مشير ، حتى أن المفيرة وصحبته وهم عشرة
حملوا بسيفوفهم أكثر من مرة على الملك

خروج خالد بجيشه سائرا الى آخر الصعيد
حتى وصل الى عدن وسواكن واستولى
عليهما .

ومن ميزات هذه القصة ان كاتبها اوتي
خيالا يديعا في وصف الاشخاص والاماكن
والاحداث ، واوتي قدرة بارعة على وصف
المغامرات . فاضفى بذلك على قصته جوا
فنيا يكسبها قوة وروعة . ولولا اسلوبها
الركيك وأخطاؤها التاريخية والجغرافية
وتداخل المرويات في جزئياتها لأصبحت عملا
فنيا كاملا لا يقل عن اعظم الروايات الغربية
الشهيرة التي تتناول امثال هذه الحروب
والمغامرات ، وتصف المدن والجيوش
والرجال اوصافا خيالية تجلب أذهان القراء،
وتدفعهم الى متابعة أحداثها من البداية الى
النهاية .

لقد عرضت هذه القصة العجيبة على
القارئ تأكيداً لوجود القصة العربية الكاملة
منذ قديم ، وبحسن أن يلتفت الباحثون
المدققون اليها ، فيقوم بعضهم بدراسة
وتحليلها وشرح ظروف تأليفها باعتبارها
ملحمة شعبية متكاملة العناصر .

وجيشه . ودارت مناقشات طويلة بين
البطالوس والمغيرة بن شعبة . ولم تجد
محادثات الصلح شيئا وأقبل البطلوس
بجيشه الزاحف ، ودارت الماركة وسقط
شهداء من جيش خالد .

وطال حصار البهنسا ، ولم يستطع
الجيش العربي اقتحام أبوابها ، فاعد مكيدة
غريبة من نوعها خلاصتها انهم جهزوا غرائر
ملينة بالقطن ووضعوا رجالا بداخلها مع
سيوفهم والقوم الى اعلا الاسوار عن طريق
كفة منجنيق كبير يرفع الغرائر واحدة بعد
اخرى الى سور المدينة ، ثم خرج الرجال من
الغرائر وبايديهم السيوف وقتلوا الحراس ،
وفتحوا الابواب ، ودخلوا المدينة .

ودخلت كتائب الجيش العربي تحت راياتها،
وانشد كل امير من امراء الجيش مقطوعة
ركيكة من شعر هزبل ، ومنها مقطوعة يقول
فيها خالد بن الوليد :

اليوم يوم الرفا يالطن والاسل

والضرب بالمضرب في هامات ذي الجدل
فانتهت الملحمة بالاستيلاء على البهنسا ، ثم



اليمَنُ في قصصنا الشعبية

بقلم :
محمد فهمي عبد اللطيف

نال القطر اليمني من الحظوة والاهتمام في قصصنا الشعبية ما لم يتهبأ لأي قطر عربي آخر .. فانت اذ ترى حديث الاقطار العربية موزعا في قصص ألف ليلة وليلة والهلالية وقصص عنترة والظاهر وحيزة البهلوان وغيرهما من القصص التي راجت في مصر الاسلامية فان القطر اليمني قد استأثر وحده بمجموعة خاصة من هذه القصص التي تعددت ألوانها . وتنوعت أهدافها واتجاهاتها . وانها كتمثل في قصصنا الشعبية قطاعا قائما بذاته يمكن أن نسميه بالقطاع اليمني كما يقول الاقتصاديون في تعبيرهم .

ناحية ما زالت تنتظر البحث والدرس . ولا يستطيع باحث مدقق في تاريخ أدبنا الشعبي أن يتغاضى عن الصلة بين ذلك القصص الشعبي الذي راج في مصر القديمة . وبين القصص الشعبي الذي راج أخيرا في مصر الاسلامية عن اليمن وغير اليمن من الاقطار العربية والاسلامية .

على ان هذا ليس وحده مما استأثر به القطر اليمني من تراثنا الشعبي . فان هناك ناحية أخرى من ذلك التراث انفرد بها القطر اليمني ولم يشاركه فيها أي قطر آخر . واعني بها تلك القصص والاساطير الشعبية التي راجت في مصر القديمة من رحلات المغامرين الى بلاد « بنت » (١) وهي

هذه الحظوة التي نالها القطر اليمني في تراثنا الشعبي واضحة السبب . وليس

(١) بلاد (بنت) تطلق عل المسب الجنوبي للبحر الاحمر يشقيه الاسوي والاثيري

ألتمايل لها مما يحتاج الى تفكير وجهه .
فهى ولا شك ترجع الى الصلات الوثيقة
التي قامت بين مصر واليمن منذ تلك العصور
الحقبة التي تترامى وراء حدود التاريخ .
وانى اعنى هنا باليمن ذلك الجنوب العربى
كله الذى قسمه الاستعمار فى العهد الاخير
الى مشيخات وامارات وسلطنات . وانما
كانت كلها مخاليف لليمن أو شواطىء
ومداخل اليه . وكانت تعرف ببلاد الجنوب
العربى .

فبعد فجر التاريخ نشأت فى كل من مصر
والجنوب العربى حضارات زاهرة .
ومدنيات رائعة . وكانت كل من مصر
واليمن بمثابة منارة تشع على العالم نور
العرفان والثقافة . وان اختلفت هذه الثقافة
فى مدلولها ومفهومها . وكانت بين البلدين
علاقات تجارية واسعة وصلات سياسية
وثيقة . وكانت الرحلات بينهما عبر البحر
والبر لا تنقطع . وكانت هناك عدة طرق فى
داخل مصر تمتد بين مدن النيل وشواطىء
البحر الاحمر عن طريق وادى الحمامات
تؤدى الى ثغور وبلاد العرب الغربية
والجنوبية .

على أن العلاقة بين مصر القديمة وبلاد
الجنوب لم تقف فى مدلولها عند التبادل
التجارى والنفع المادى . بل انها تطورت
الى علاقة مقدسة عميقة . فقد كان هناك
دافع دينى يدفع المصريين ويحفزهم للرحلة
الى الجنوب : بلاد البخور والعطور والمر
واللبان والصمغ . اذ كانت هذه المواد
ضرورية يستخدمها المصريون فى طقوسهم
الدينية بالمعابد . ويحتاجون اليها فى صناعة
التحنيط وهى الاخرى غاية دينية عندهم .
ومن ثم كانوا يطلقون على بلاد «بت» اسم
الارض المقدسة ، وكان طريق وادى

الحمامات الذى يصل بين النيل والبحر
الاحمر والذى ينقلون عليه هذه المواد يتمتع
بشيء من التقديس عند قدماء المصريين .
والى اليوم مازال البخور يتمتع بالقداسة فى
المجتمع المصرى . ومازال المصريون فى البيئة
الشعبية يعتقدون فيه للوقاية من النظرة
وعين الحسود . ومازالت المباخر تطلق
دخانها العبق فى المعابد والبيوت . وبخاصة
فى ايام الجمع والاحاد والمواسم الدينية .

والاله « حورس » الذى قدسه المصريون
القدماء . يقول المؤرخون ان موطنه الاصلى
بلاد الجنوب العربى . وان اتباع هذا الاله
خرجوا من الجزيرة العربية الى الشاطئ
الافريقى فى اريتريا ثم عبروا الصحراء
الشرقية ودخلوا مصر عن طريق وادى
الحمامات . واسم « حورس » دخیل على
اللغة المصرية القديمة . وهو شائع فى اللغة
العربية . والعرب يقولون ساق حور ويعنون
به ذكر الهنديل . والحر أيضا طائر صغير
انمر ، اصمغ ، قصير الذنب ، عظيم المنكبين
والرأس ، وهو يصيد ..

فبدافع من هذه العلاقات الوثيقة .
المقدسة . كانت رحلات المصريين الى بلاد
الجنوب لا تنقطع ، وعلى الرغم من أن طريق
البحر الاحمر كان محفوفًا بالأخطار
تتمتزه الشمام الصخرية .. والصعاب
المناخية . وتهب عليه الرياح الموسمية
القادرة . فقد خرج كثير من المصريين
مغامرين بالرحلة فوق هذا البحر لاكتشاف
تلك الاصقاع النائية . ولطلب تلك المواد
المقدسة التى يحتاجون اليها فى طقوسهم
ومعابدهم . وكان ملوك مصر يستعدون
لهذه الرحلات كما يستعدون لرحلات الفتوح
والغزو . ويعتبرون نجاح هذه الرحلات من
المفاخر التى يتباهون بها ويهتمون بتدوينها

ورأيتها للأجيال المتعاقبة ، ومن أشهر هذه الرحلات ، الرحلة التى قام بها أسطول الملكة « حتشبسوت » الى بلاد الجنوب وقد أمرت الملكة بتدوين هذه الرحلة وتصوير وقائنها من البداية الى النهاية على جدران معبد الدير البحرى . فانت ترى السفن وهى تجاهد أمواج البحر فى سبيل غرضها المجهول . ومقابلة المصريين وأهالى « بنت » وأعمال المبادلة التجارية بينهم . ونقل المواد الى السفن من البخور والعطور والأخشاب والحيوانات . ثم المواكب العظيمة من جنود مصر وقد خرجوا يستقبلون البحارة الشجعان الذين عادوا منتصرين . ولاشك أن هذه القصة تعتبر أول قصة مصورة ظهرت فى العالم .

هذا الاهتمام الكبير الذى أبداه المصريون القدماء بالرحلة الى بلاد الجنوب . وهذه الرحلات والمغامرات المتتالية فوق أمواج البحر الأحمر . وما يلاقىه البحارة المصريون فى ذلك من مصاعب ومتاعب وأهوال وحدث . كانت مادة مسخية لكثير من القصص والأساطير التى راجت بين الشعب المصرى القديم . وأخذت البيئات الشعبية تتداولها جيلا بعد جيل . وهى قصص وأساطير لا تقل روعة عن أساطير الآلهة فى أولمب اليونان . ولكنها مع الأسف لم تجد من يجلبها للناس . ويخرجها إخراجا ملائما على نحو ما وجدت أساطير اليونان من مناة الأدياء والشعراء والفنانين الأوربيين . وما زالت قصصنا وأساطيرنا تنتظر الى اليوم الإخراج اللائق . والعرض الفنى اللائق . والدرس الذى يكشف ما تنطوى عليه من الإشارات والدلالات . وما بينها وبين القصص الشعبى الذى راج فى مصر الإسلامية من صلات ومشابهات

فمن هذه القصص قصة « الملاح الغريق » وهو ملاح ماهر شجاع خرج يقود سفينة طولها ٢٣٥ قدما وعرضها ٦٠ قدما . وفيها ١٥٠ ملاحا من الأقوياء الأشداء ، ووجهته الرحلة الى بلاد الجنوب لاضفار البخور والعطور واللبان والإبنوس . ولكن عاصفة عاتية حطمت السفينة . وغرق الملاحون جميعا . وتعلق هو بقطعة من الخشب . وظل يتأوم الأمواج والأهوال حتى رسا على جزيرة . فلما خرج إليها وجدها غنية بالفواكه والحبوب والطيور . فاكل وارتوى . ثم أوقد النار شكرا للآلهة فلم تلبث الجزيرة أن ارتجت رجة عنيفة ، ودوى فى الفضاء صوت كالرعد ، وإذا بشعبان ضخيم طوله ٥٠ قدما يقف أمامه منتصباً ويسأله : من أين أتيت أيها الشيء الصغير ؟ . فوقف الملاح يقص عليه قصته فى اطمئنان . فاشفق عليه الشعبان . وحمله فى فمه الى داره . وأهدق عليه من الخيرات وأخبره أنه يعيش فى الجزيرة مع أسرته التى تتكون من ٧٥ شعبانا . وقال له : - ستكون آمنا . وسوف يفرح بك أولادى وزوجتى وتعيش بيننا سعيدا . وبعد أربعة أشهر ستمر من هنا سفينة مصرية فتحملك الى وطنك . وفى الموعد المحدد مرت السفينة المصرية فعلا وحملت البحار الى وطنه وقد زوده الشعبان بالهدايا الغالية . وحاول الملاح أن يشكر الشعبان على أريحيته الكريمة وقال له : - سأخبر فرعون بما صنعت معى . وسأعود اليك محملا بالهدايا العظيمة من مصر . فقال له الشعبان - لا تفعل . فإنا اذا عدت فلن تجد هذه الجزيرة الا لجة ماء .

هذه القصة التى اختصرتها وقائنها بالقدر الذى يسمح به هذا الحديث الموجز . إنما هى فى الواقع نموذج من القصص الذى راج فى البيئة الشعبية المصرية القديمة عن مغامرات البحارة والملاحين فى الرحلة الى بلاد الجنوب

مصر واليمن صلة قوية يمكن أن تسميها صلة الدم والرحم . ذلك أن جنود الفتح الإسلامي الذين جاءوا الى مصر كان أكثرهم من القبائل اليمنية . وقد استوطن هؤلاء اليمنيون مصر بعد الفتح . وأصهروا مع أهلها . وارتبطوا فيما بينهم برابط الاسرة الواحدة . وكان من الطبيعي أن يبقى هؤلاء اليمنيون على ذكرى بلادهم . وأن ينقلوا الى المجتمع المصري كثيرا من عاداتهم وقصصهم وتقاليدهم .

وصلة أخرى ظلت تربط بين مصر وبلاد الجنوب . وما زالت هذه الصلة وستظل باقية الى ما شاء الله . وهى صلة البحر الاحمر . فقد كانت متاجر الهند وغير الهند من الاقطار الآسيوية والأفريقية تصل الى مصر عن طريق هذا البحر . وكانت لمصر عدة موانئ على البحر الاحمر تستقبل هذه المتاجر لنقلها الى البحر المتوسط أو الى الخانات (١) في القاهرة .



وهنا لابد أن يقف الباحث وقفة طويلة للمقابلة بين هذا القصص وقصص السندباد البحري وقصص البحارة والتجارات التي يزخر بها كتاب ألف ليلة وليلة ، فإن بين هذه وتلك مشابهات تستوقف النظر . وتدل على أن القصص الشعبي القديم لم تطو الأيام صفحته ووقائعها بانتفاء عهده . ولكنه ظل عالقا بنفوس الجماهير الشعبية وظلت وقائمه وعقائده شائعة بين تلك الجماهير على مدى الأيام . وقد كان لذلك أثره وتأثيره في ذلك القصص الشعبي الذي راج في مصر الإسلامية . فالحديث عن المخالقات العجيبة . والجناس القديمة . والحديث عن السحر والطلاسم والرموز الخفية وتحول الناس الى عوالم أخرى من الطيور والحيوان أو الشجر . وماء الحياة الذي يوضع فيه الجسم الميت فيعود الى الحياة من جديد . كل هذا وما اليه من المغائد والتخيلات التي نراها شائعة في القصص الشعبي المأثور عن مصر الإسلامية ليس من أثر الاسلام . ولا هو وأغد على مصر من الخارج كما يرى بعض الباحثين . وإنما مصدره القصص الشعبي الذي شاع في مصر الفرعونية .

روابط الاسرة الواحدة

فلما ظهر الاسلام . وصارت مصر في نطاق الدولة الإسلامية الكبرى أصبحت صلة مصر بالجزيرة العربية عن طريق الشمال . ولم تعد الحاجة الى البخور واللبان والمر التي كان مصدرها بلاد الجنوب عقيدة دينية مقدسة . وان بقيت الى اليوم عقيدة شعبية شائعة . بعد أن دانت مصر بالاسلام وأصبحت بعقيدتها الإسلامية الجديدة تتجه الى مكة والمدينة ومظاهر الدين الجديد الذي اشرق على أرجاء الدنيا من مكة والمدينة .

ولكن ليس معنى هذا أن صلة مصر بجنوب الجزيرة العربية قد انقطعت . فقد ربطت بين

(١) الخان مبنى لاستقبال التجار فيه مكان لنزولهم . واسطبل لدوابهم . ووكالة لعرض بضائعهم . وكان في القاهرة عدة خانات مشهورة . أشهرها خان مسرور . والناس يسمون منها الى اليوم « خان الخليل » .



وكان التجار الذين يحملون هذه المتاجر يجلسون في الموانئ المصرية ويسهرون في « الخانات » القاهرية يحكون أخبار رحلاتهم في البحار . ويقصصون ما عندهم من قصص عجيبة . ومشاهد غريبة . ومن هذا كله تكونت مادة خصة لأدينا الشعبي الذي راج في مصر الإسلامية بمقد أن طبعه للقصاص المصري بروحه وبطريقته الخاصة التي تروج عند الجماهير بعد أن يختار له الزمان والمكان والظروف المناسبة . فكم من قصة شعبية حكيت عن بغداد أو بلاد العجم وهي لا تمت الى بغداد أو بلاد العجم بصلة . ولكنها قاهرة في نساها . وفي طابعها وروايتها . وأما أركان القصاص الشعبي أن يخلق بها في أجواء بغداد أو أي قطر آخر على سبيل المثال والاعراب حتى يكون أوقع عند السامعين .

وفي أوائل القرن العاشر للهجرة استولى البرتغاليون على البحر الأحمر . وحاربوا الدولة الفاطمية التي كانت قائمة في اليمن يومذاك . وصارت لهم السلطة على بعض البلاد في عدن وتهامة وعمان . فاستبعد السلطان عامر صاحب اليمن بالسلطان الفوري في مصر . فأسرع الى نجدة . وأمدّه بعمارة بحرية تتكون من خمسين سفينة . وبجيش من المصريين كامل العدد والعدة وقد استطاع الجيش المصري أن يطرد البرتغاليين من اليمن ومن شواطئ البحر الأحمر . وإلى مصر يرجع الفضل في حماية اليمن من وباء هذا الاستعمار البرتغالي البغيض .

ملاحم أبطال ومعارك قتال

هذه الصلوات التاريخية العريقة المحافضة بالأحداث بين مصر واليمن . والتي أجملنا الكلام عنها بقدر المناسبة واتجهت لما نقصد اليه من البحث . كان من الطبيعي أن تجعل لليمن مكانة ممتازة في قصصنا الشعبي . وإن

على أنه لم تلبث أن قامت بين مصر واليمن صلة قوية مباشرة شملت كل شيء في البلدين . وذلك على عهد الدولة الفاطمية . فقد فرضت هذه الدولة سلطانها الديني والسياسي على اليمن . وكان أن دانت اليمن كلها بالولاء لمصر وتبدلت الرسل والسفارات بين البلدين . وزاد التبادل التجاري بينهما على نطاق واسع . حتى كانت كل منهما سوقا للآخرى . وكان أن رحل كثير من التجار في مصر الى اليمن واستوطنوا مدنها . وأنشأوا فيها متاجر كبيرة لتصدير البضائع الى مصر . وأصبحت العملة المصرية هي السائدة في اليمن .

ولما قامت الدولة الأيوبية بعد حكم الفاطميين عمل صلاح الدين الأيوبي على إزالة كل ما كان للفاطميين من آثار في مصر واليمن . ثم أرسل أخاه توران شهاب ففتح اليمن واستولى عليها . ثم جاء أخوه السلطان طغتكين بعد ذلك بشهر سنوات فاستولى على حضرموت وهو الذي بنى سور صنعاء .

على أن كل قصة فيها تنطوى على هدف وغاية . وتختلف درجاتها في التجاوب مع مشاعر الشعب . وفي هذا المجال المحدود لن نستطيع أن نتحدث عن هذه القصص حديث افاضة . ولكنى أشير الى أن قصة سيف ابن ذى يزن . وهى قصة بطولية وعروبة . إنما كانت من وحى ذلك الصدام الذى نشأ بين صلاح الدين الأيوبي واليعنيين من جهة، والجهاد الذى استمر بينه وبين الصليبيين من جهة أخرى .



ولهذا اختار القصص الشعبي بطل القصة من اليمن . وقصد الى إثارة الخلاف القديم الذى كان بين الحبشة واليمن حين استعمر الأحباش تلك البلاد . وأرادوا في يوم أن يستولوا على الجزيرة العربية جنوبها وشمالها .

قصة سيف ابن ذى يزن كُتبت لهدف دينى وهدف سياسى . ثم هى قصة الوحدة التى كان يمثلها صلاح الدين الأيوبي . ولا شك أن كاتب القصة شخص واحد . وليست من عمل عدد من القصص كما هو الشأن فى القصة الهلالية . وقصة ألف ليلة وليلة . وهذا واضح من أسلوب القصة . وحيكتها وتنسيقها . وتحديد أهدافها . وإنى اعتقد أنها كُتبت قبل قصة الظاهر بيبرس التى كانت هى الأخرى من وحى الحروب الصليبية .

وكانت قصة «راس الغول أو فتوح اليمن» مجاورة لقصة سيف بن ذى يزن . فهى كذلك من وحى الصدام الذى نشأ بين صلاح الدين الأيوبي والمختلفين معه فى اليمن . فكاتب القصة يرجع الفضل فى إسلام اليمن . الى بطولية الامام على بن أبى طالب . والحقيقة التاريخية هى أن النبى صلى الله عليه وسلم ولى الامام

تبراهتمام القصص الشعبي فيخلق فى أجوائها بغياله وأن توفر له مادة خصبة فيصنع منها ملحم أبطال . ومعارك قتال . أو مجال هداية وسلام . وفقاً لما يريد من المقاصد والأغراض وما يتوخاه من إثارة الجمهور الشعبية . ومن ثم كان نصيب اليمن وحده من قصصنا الشعبي ثلاث قصص كبيرة هادفة هى :

أولاً - قصة سيف بن ذى يزن وتقع فى أربعة أجزاء كبيرة ...

ثانياً - قصة فتوح اليمن الكبرى . ومما جرى للإمام على الفارس أكرار والبطل المغوار كرم الله وجهه مع عبد الله راس الغول البطل المهور ..

ثالثاً - قصة الصحابي الجليل معاذ بن جبل وافاقت بين أهل اليمن سبع سنين يبتغيهم الدعوة ويهديهم الى الاسلام ...

وهذه القصص الثلاث من صنع القصص الشعبي فى مصر . وقد راجت فى البيئات الشعبية فى مختلف الاقطار العربية . وهى لا شك -عكس كثيراً- من غوامض هذا المجتمع . وما كان يسيطر عليه من النزعات والاتجاهات

البطولة الإسلامية في الصبر على الحرب واقتحام
الاهوال . ولعل القصص استوحى هذه الصور
من حروب الردة التي كانت أرض اليمن
ميدانها على عهد الخليفة الاول أبي بكر الصديق .

وأما قصة معاذ بن جبل فهي قصة وسعد
بين القصتين . انها قصة الحقيقة التاريخية
ادخل عليها القصص ما شاء من الاشعار
والرؤى والاحلام . وهي على أى حال قصة
الشيوع الذين يطمنون الى حديث الدين
ويستروحون بالقصص الديني . . .

عليا عاملا على اليمن . وقد استجاب اليمنيون
للدعوة الاسلام على اثر وصولها الى اذانهم .
وتوافدت وفودهم على المدينة ومكة لاعلان
اسلامهم . . . ولكن كاتب القصة يتجاوز
الحقيقية التاريخية ويزعم أن فتح اليمن كان
عنوة . وأنه تم بعد قتال مرير بين علي بن أبي
طالب، والبطل المعروف باسم رأس الفول . . .
وكاتب القصة خصب الخيال في ابراز المبالغات
والتهويلات . وهي على أى حال متخلفة في
اسلوبها ونسقتها عن قصة سيف بن ذي يزن .
والقصة في حقيقتها تعرض صورا من





« لقد كان الشعب العربي يلتبس
البطل ، ويفتش عنه في أعماق
التاريخ ، ويستشرفه بالخيال ،
ثم ظهر البطل في واقع حياته ،
فعرفه وأشار اليه وانتمج فيه ،
وحقق معه المعجزة بالنصر في أعظم
ملاحم العصر الحديث »

المعاصرين نقطة تحول في حركة التاريخ . ولم
تعد القوة الفسادية من الطائرات والأساطيل
والقنابل تستطيع وحدها أن تمل أرادتها على
أي شعب يريد الحرية ، ويجاهد في سبيل
انتزاعها ، ولم يعد هناك في العالم كله من
يجعل اسم بورسعيد بعد هذه المعركة الباسلة
العظيمة التي خاضها الشعب العربي عام
١٩٥٦ ، وما من ضمير حر في العالم بأسره .
الا وقد تحرك مع الاحرار العرب الذين اقترنت
معركتهم باسم هذه المدينة الخالدة ، ومن يمن

لقد أصبح يوم ٢٣ ديسمبر من كل عام
عيداً من أعياد القومية في العصر الحديث
ولا يقتصر الاحتفال به على الشعب العربي ،
وانما تحتفل به أيضاً الشعوب المنجردة والمطالبة
بالحرية في العالمين القديم والجديد ، ذلك لان
ملحمة بورسعيد لم تسجل انتصار الجمهورية
العربية المتحدة وحدها في ذلك اليوم من عام
١٩٥٦ ، ولكنها سجلت قدرة الشعوب جميعها
على انتزاع النصر من براثن الاستعمار وعمالته
واذنابه ، وهذه الملحمة في نظر المؤرخين



الطالع على هسله الملحمة النبيلة ، أن يكون النصر فيها صبيحة اليوم الاول الذي ينتصر فيه النور على الظلام وكان الطبيعة تسهم أيضا في التعبير عن هذا النصر العظيم ، فإن اليوم الثالث والعشرين من ديسمبر هو اليوم الاول بعد قلب الشتاء .. بعد أقصر نهار وأطول ليل في العالم كله . ومن هنا ، كان يوم ٢٣ ديسمبر هو البشير بانتصار النور على الظلام في الطبيعة ، وهو البشير بانتصار الحرية ، وانتصار الأحرار .

وليس من شك في أن الشعب العربي قد سجل بهذا النصر كمال احساسه بوجوده ، وهو وجود يستطيع أن ينتزع الحرية في الحاضر ، كما يستطيع أن يصوغ حياته كما يريد لا كما يريد غيره ، انه صاحب الحق الاول والاخير في بناء حاضره ومستقبله ، وهو صاحب الحق الاول والاخير في ادراك تراثه وتصحيح تاريخه الذي أفسدته انظار دخيلة .. ان مجد الماضي يتدفق في تيار واحد مع مجد الحاضر ومجد المستقبل .. ان تاريخ العرب وحدة لا تتجزأ ، ان بناءهم للحضارة في الماضي تمهيد لبنائهم لحضارة اليوم والغد ، وملحمة بورسعيد حلقة عظيمة مجيدة من حلقات التاريخ العربي العظيم المجيد ، وهذه الحلقة سطرها جهاد شعب ، ودماء شعب ، ولم يسطرها الفارغون الذين ادعوا الامتياز بالورثة ، واحتكار الثروة ، ولقد كان الشعب العربي يلتبس البطل ويفتح عنه في اعماق التساوي ويستشره بالخيال ، ثم ظهر البطل في واقع حياته ، فعرفه وأشار اليه واندمج فيه وحقق معه المعجزة بالنصر في اعظم ملاحم العصر الحديث .

ولكم انشدت الجماهير العربية من الملاحم التي ترسم النماذج والمتسل ، وتؤكد القيم الانسانية والقومية العليا ، ولكنها في ملحمة بورسعيد تعيش البطولة نفسها ، فيقتزن الفكر بالارادة والواقع بالخيال ، ويندمج الافراد جميعا في وحدة حية تنبض بفعل واحد ، وتتحرك بارادة واحدة ، وتحقق هدفا واحدا هو : حرية المواطن العربي وحرية الوطن

العربي ... ولذلك رأينا جميع وسائل التعبير تسهم معا في تسجيل هذه الملحمة ، ولا يتخلف التسجيل عن المعركة والنصر كما كان الشأن في الملاحم التي تروى وتشد .. لقد عبر الشعب بالكلمة المنظومة ، والحركة الموقفة المنقومة ، وبالصورة المرسومة عن وقائع المعركة وعن فرحة النصر .. كان فن التشكيل من أناشيد المعركة ، وكانت الأناشيد تجسم أحداثها وبطولاتها ، وبرز التشيد القومي وأخذ مكانه من حياة الأمة بعد تلك الأنعام التي كان يستأجر لها موسيقى من خارج الديار ... من صميم المعركة برز نشيد « والله زمان يا سلاحي » ليصبح النشيد القومي ، ويتبدت النشيد الأجنبي السابق في غياهب النسيان ، ويلتقي الفصيح والعاسي في تسجيل المعركة وفرحة الانتصار ... الأنعام والحركات والألوان وجميع وسائل التعبير تصدر عن كل انسان وينبض بها كل قلب ، ويتحرك معها

القناة للشعب

« تؤم الشركة العالمية لقناة السويس البحرية شركة مساهمة مصرية ، وينقل الى الدولة جميع ما لها من أموال وحقوق وما عليها من التزامات وتحل جميع اللجان والهيئات القائمة حاليا على ادارتها ، وتؤتي ادارة مرفق المرور في قناة السويس هيئة مستقلة تكون لها الشخصية الاعتبارية »

وهل الشعب العربي وكبر عندما أدرك عن يقين انه يستفيد هذه القطعة من أرضه التي جثم عليها الاحتكار عشرات السنين ، كان الشعب كله للقناة ، ولم تكن القناة للشعب ... القناة التي حفرها آباؤه وأجداده بالرق والإطاف والمدم ... القناة التي دفع اليها الفلاحون تحت نير السخرة والاستبداد والتحكم ... تعود للشعب ، ويعود دخلها للشعب ويديرها العقل العربي ، وتصونها الإرادة العربية وتحرسها السواعد العربية ، وتنظم تلك الأسطورة العتيقة التي خيلت للعالم ، ان العرب يعجزون عن ادارة المرافق العالمية الكبرى ، وطار مصوب الاستعمار والاحتكار ، وطن انه يستطيع بالمؤامرة أن يعجز العرب ، وأن يشيع في الدنيا صواب تلك الاسطورة الملققة ... واذا بالمرشدين والغنيين الدخلاء ينسحبون دفعة واحدة احرابا للمقل العربي ، والارادة العربية والسواعد العربية ، وحبس العالم كله أنفاسه وهو يشاهد هذه التجربة ... بل وهو يشاهد هذا التحدي ، وتجمعت السفن شمال القناة وجنوبها عن عمد وتدير ، وإمعان في التدبير ، واذا بالقدرة العربية تنصهر على التدبير والمؤامرة والتحدى انتصارا ساحقا ، ويقوم المرشدون العرب بهداية قوافل السفن بعزم وكفاءة بهرت العالم بأسره في ١٨ سبتمبر من العام نفسه ، وتأكدت الحقيقة ، وظهرت مضنية كالشمس: وهي ان العرب قادرون على انتزاع النصر ... قادرون على ادارة الأعمال العالمية العظيمة وصيانتها وتحسينها ... قادرون على الابتكار ... قادرون على التشييد ، ولم يكن هذا

كل ساعد ، ويتأكد بهذا كله أن الفن للحياة وللشعب ... ان الفن للمعركة والنصر ... ان الفن للبناء وللخير وللحرية والسلام ... لم يعد هناك بفضل هذه الملحة برج عاجي وصباح أخضر لقلة قليلة من الأفراد تعزل نفسها عن الحياة وعن الناس وعن جماهير الشعب ... لم يعد الفن وهما أو اجترارا أو هروبا ، ولكنه أصبح ملحمة تنتصر فيها ارادة الانسان العربي الحر ... بل كل انسان حر على هذه الأرض .

وترى مجلة الفنون الشعبية التي يقرن عندها الاول بعيد النصر أن الواجب يقتضيها تسجيل هذه الظاهرة التي برزت واضحة قوية مع الملحة والنصر ، وهي شعبية الفن بجميع طاقاته وجميع وسائله . ولقد كان جلاء آخر جندي انجليزى فى الثامن عشر من يونيو عام ١٩٥٦ محركا للوجدان العربى عندما فتح عينيه ورأى أرضه تنطهر من رجس الاستعمار والاحتلال . كانت هذه الرؤية ، تجمع فى أعطافها تاريخ المقاومة الشعبية ، ونسمات الحرية التي بدأت يواكبرها تصافح الوجوه ، ولم تكن الأغنية التي سجلت الجلاء نشيدا هادرا ، ولكنها كانت نفعا حلوا سعيدا قرئته الفرحة ، وتدفعه الى استشراف المستقبل مع تذكر الماضى ، فردد الناس جميعا :

يانسمة الحورية

يا لى مليتى حياتنا (١)

يا فرحة هلة وجايه

بالحب فوق جنتنا

وسقطت الفشاوة القديمة التي حجبت رؤية الطريق عن الشعب العربى ، وتحطمت الأغلال التي كبلت ارادته ، وتبددت الأوهام التي بثها الاستعمار فى القلوب بعجز العرب عن النهوض بالأعمال العظيمة لغيره وخير الانسانية ، وصاح البطل صيحته الملوية فى ميدان المنشية بالاسكندرية يوم ٢٦ يولييه عام ١٩٥٦ :

(١) كلمات احمد شليق كامل ، وغناء محمد عبد الوهاب .

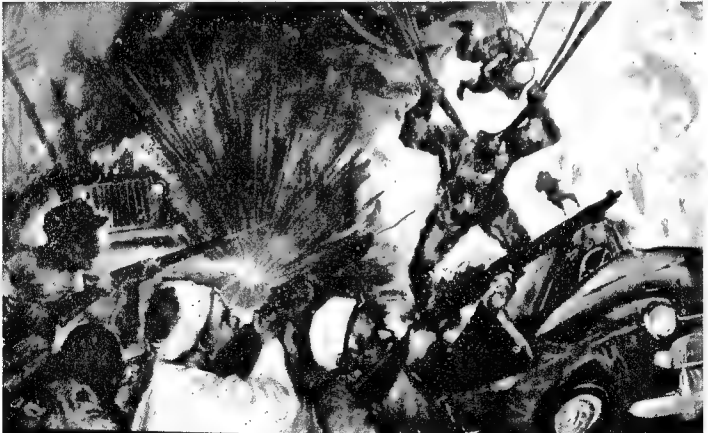
مهلك يا مصرى وانت ع الدفة (١)
 والنصر عاملة فى الكنال زفة
 يا أهل مصر تعالوا ع الضفة
 شاوورولهم ، وغنوا لهم ، وقولوا لهم
 ريسنا قال ، مافيش مجال
 راح الدخيل ، وابن البلد كفى
 جيووا الرجال السمرفوق السفينة
 حيوا الى جاهدوا عشان يفرح وادينا
 بصت لنا الدنيا وعرفت مقامهم
 مدحت بكل لسان على كل مينا
 يا أهل مصر تعالوا ع الضفة
 شاووروا لهم ، وغنوا لهم ، وقولوا لهم
 ريسنا قال ، مافيش مجال
 راح الدخيل ، وابن البلد كفى
 وتحولت الاغنية الشعبية فى هذه المناسبة ،
 من الموال الذى يقوم استهلاله على مناداة حادى
 القافلة .. « يا حادى العيس » .. بمناداة
 سائق القليون فى قناته :

(١) كلمات صلاح جاهين ، تلحن محمد الموجى ، لحناء
 أم كلثوم .

(الشعب يقاوم المعتدين)

النصر الجديد من أجل العرب وحدهم ، وانما
 كان من أجل العالم كله ... من أجل العلاقات
 السلمية ... من أجل التجارة بين الشعوب .

وهكذا صمدت الإرادة العربية لتلك التجربة
 القاسية بعد أن عربت قناة السويس ولوائجها ،
 وفتحت فى مكن القناة شوارع كانت وقفا
 على الدخلاء المحتكرين ... لقد غن الاستعمار
 ان هذه الإدارة ستفقد أعصابها ، ولكنها
 استطاعت بفضل توجيه القائد البطل أن تنتصر
 ومع الشعب العربى فى السويس والاسماعيلية
 وبور سعيد ، الذى اجتمع ليشاهد السفن
 تمر من القناة كمادتها رغم التحدى ، ردد الناس
 فى كل مكان الأهازيج والأغاني التى تسجل
 هذه الفرحة الفامرة ، واتخذت الانغام حركة
 السفن المتسابة فى القناة ، وزخرت المقطعات
 المنظومة بتصوير الوجوه السمر التى تدير
 القناة وترشد السفن ، وجمعت بين ربانها
 ومرشديها ، وبين الواقفين يشاهدون على
 الضفاف فترنموا :



والمرشدين الأحرار حارسينها ليل ونهار
الى انتصارهم هملت له الدنيا
فوق القنال
أناشيد الحركة

وطار صواب الاستعمار والاحتكار بعد نجاح
الإدارة العربية والمرشدين العرب في قناة
السويس ، فهاجمت انجلترا وفرنسا
وصنيعتهما اسرائيل الأمة العربية في مصر ،
وظن الاستعماريون ان عهد تخطف الدول
والتمسك عليها واحتكار خيراتهما لا يزال
قائما ، وان الكلمة لأساطيل القرصان وطائرات
المعتدين ، حتى اذا نفلوا خطتهم بالهجوم من
البحر والبحر والجو ، واجهوا شعبا واحدا يردد
كلمة البطل « لقد فرض علينا القتال ولكن
لا يوجد من يفرض علينا الاستسلام » .
واندمج الجيش مع الشعب ، وتحول الكل الى
أسرة واحدة تدافع عن بيتها وبيت كل حرفي

مرشد عربي يقوم بإرشاد سفينة



يا سايق الغليون
وقبل ما تعدي
عدي القنال عدي (١)
خد مننا ودي
ده الى فحت بحر القنال
جدي
عدي القنال عدي القنال
عدي
بحر القنال
يا كتر جبارماله
وجددنا
فوق الكتاف شاله
بحر القنال
اتبدلت حاله
وجددنا
يتنهى بعياله
واحنا على الشطين
مفتحين العين
عارفين طريقنا منين
والى صديقنا منين
عدي القنال عدي

وينبض وجدان الشعب وعلمه يرتفع فوق
القناة :
فوق القنال راية بلادي الغالية
عالية ترفرف ع الجباه العالية (٢)
جباه عرب ثوار
ومرشدين أحرار
الى انتصارهم هز كل الدنيا
فوق القنال
فوق القنال سرب الحمام الشاسدي
طائر يفنى بالسلام وينادي
على البواخير بالأمان تتمخطر
رايحة وجهه في القنال الهادي
جايه معاهها سلام
واخذه معاهها سلام
من شعب حر في أرض حرة أبيه

(١) المؤلف صلاح جاهين ، والملاح محمود الشريف ،
والفنان محمد عبد المطلب .

(٢) كلمات عبد السلام أمين ، لحن محمد الموجي ، غناء
عبد اللطيف التلياني .



بالمسلايين
حنحارب . حتى النصر
تحيا مصر تحيا مصر

وليس هناك من فارق على الاطلاق في
اناشيد هذه الملحمة المجيدة بين لهجة فصحي
ولهجة عامية ٠٠٠ لقد تحولت الفصائد
والقطعات الى « حماسة » وعادت تكبرية الجهاد
في النشيد الجماعي :

الله اكبر

الله اكبر فوق كسند المعتدى (٢)
والله للظلم خير مؤيد
أنا باليقين وبالسلاح سافندي
بلدى ونور الحق يسطع فى يدي
قولوا معى ، قولوا معى ، الله اكبر ، الله اكبر

الله فوق المعتدى

يا هذه الدنيا اطلى واسمى
جيش الاعادى جاء يبيى مصرى

العالم ، ووقف العرب الاحرار مع الشعب
العربى فى مصر ٠٠٠ ووقف الاحرار فى الدنيا
بأمرها مع المدافعين عن كرامتهم وحقوقهم فى
الحرية والحياة ، واستيقظ الضمير الانسانى
ليتثبت أن منطق القوة الفاشية فى القرن التاسع
عشر لم يعد له فى عالم الاحرار وجود . وكانت
الملحمة العربية الكبرى التى اقترنت باسم
بور سعيد ، وأصبحت الكلمات سلوكا وجهادا
ومقاومة ، وأصبحت النغمات نيرانا وأسلحة
تشمع فى وجه الطفاسة ، وأصبح فن الحركة
والاشارة تعبئة وفدائية ، وأصبح فن التشكيل
ينطق بالبطولة ، وما كاد الشعب العربى
يستمع الى نداء البطل وعزمه حتى هب معه
منشدا :

حنحارب حنحارب (١)

كل الناس حنحارب

مش خايفين م الجايفين

(١) تلحين سيد مكاوى ، وغناء المجموعة *

(٢) تأليف عبد الله شمس الدين ، تلحين محمود الشريف غناء المجموعة *

Bb CLARINET

السلام الوطنى لجمهورية العربية المتحدة

U.A.R. Hymn

All^o Moderato (♩=116)

أنا الموت فى كل شبر اذا
عدوك يا مصر لاح خطاه
يد الله فى يدنا أجمعين
فصبوا الهلاك على المعتدين
وشقوا اليهم جحيم الفناء
أسودا كواسر تحمى العرين
أنا النيل مقبرة للفرقة
أنا الشعب نارى تبديد الطفاه
أنا الموت فى كل شبر اذا

عدوك يا مصر لاح خطاه
يد الله فى يدنا أجمعين
فصبوا الهلاك على المعتدين
وشقوا اليهم جحيم اغناء
أسودا كواسر تحمى العرين
أنا النيل مقبرة للفرقة
أنا الشعب نارى تبديد الطفاه
وتذكر الشعب الجهاد فى سبيل الحرية
والكرامة أمجاده التى ظن الاستعمار أنه نسيها.
وعاد يتابع ملحمته على مدى التاريخ . ويستعيد
سلاحه ويعمل روحه على كفه ويستترخص

بالحق سوف أهدمه ويمدنى
فاذا فنيت فسوف أفنيه معى
قولوا معى ، قولوا معى ، الله أكبر ، الله أكبر
الله فوق المعتدى
قولوا معى الويل للمستعمر
والله فوق الفادر المتجبر
الله أكبر يا بلادى كبرى
وخذى بناصية المغير ودمرى
وامضى فان الله فوق المعتدى

وعلى الرغم مما كان يدفع انجلترا وفرنسا
من شعور بالكبرياء ، فان حماشة العرب لم
تفتر لحظة واحدة ، وان يقينهم فى النصر لم
يتزعزع أبدا ، وصرخ الشعب كله : الجيش ...
الفلاحون... العمال ... المثقفون ...
التجار ... الشيوخ والشباب والأطفال ...
الرجال والنساء ... صرخة مدوية مع قعقة
السلاح والدفاه فى المعركة :

أنا النيل مقبرة للفرقة (١)
أنا الشعب نارى تبديد الطفاه

(١) كلمات محمود حسن إسماعيل . لحن رياض السنباطى . نجاح سلام .

يا حرب والله زمان
والله زمان ع الجنود
زاحفة بترعده رعود
حالفه تروح لم تعود
الا بنصر الزمان
هوا وضموا الصفوف
شيلوا الحياة ع الكفوف
ياما العدو راح يشوف
متكم في نار الميدان

وكما برز ترديد الجماعة مع المنشيد الفرد
فكذلك برز بصورة واضحة المنشيد الجماعي
... هتف الشعب بتكبيرة الجهاد في نشيد
« الله أكبر » ، وهتف باصراره على القتال
وعدم الاستسلام استجابة لنداء البطل
« حنعارب » ، وهتف كذلك وهو يعلن المقاومة
الشعبية تسجيلا لاشتراك الشعب كله بجميع
طاقته في هذه المقاومة .
احنا المقاومة الشعبية

صممنا حنبشى الحرية (٢)
يا نعيش في سلام ويا الأحرار
يا نموت ولا ذل وعبودية

نافذة الشمال راسية في ترفة البلاج
في انتظار غلو اللثة من بواخر الجنوب



سفينة تعبر القناة في امن وسلام

الحياة ، ويبرق ويرعد ، ويثور كالبركان مع
المعركة ، ليس المنشيد استنفارا للقتال
فحسب ، ولكنه القتال ذاته ، وها هي الكلمات
تتحول الى حركة لأثرة :

والله زمان يا سلاحي (١)
اشتقت لك في كفاحي
انطق وقول أنا صاحي

- (١) كلمات صلاح جاهين ، لمن كمال الطويل ، غناء أم كلثوم .
(٢) تأليف لؤي الابيض ، تلحين سيد مكاوي ، غناء المجموعة .



احنا المقاومة الشعبية

مسمنا بعزم واصرار

حنوت كل الاشرار

بسلاحنا حناخذ بالتار

لجميع شهداء الوطنية

احنا المقاومة الشعبية

بسلامنا وعزة اراضسينا

واقفين وسلاحنا في ايدينا

حنافع بيه عن اهلينا

وبلادنا الحرة العربية

احنا المقاومة الشعبية

وهذه الملحمة العظيمة مثلها كمثل الملاحم

العربية الشعبية الاخرى بدأت اناشيد معركة

وتحولت بعد ذلك الى حلقة مجيدة من حلقات

التاريخ العربي المجيد ، وهي حلقة لا تستوعب

الكلمة وحدها ، وانما تستوعب معها النغمة

والصورة والابقاع ، وفي كل عام تنمو هذه

الحلقة بذكريات البطولة والفداء من ملحمة

بور سعيد ، وما احرانا ان نقيم متحفا حيا

ناميا لهذه الملحمة التي غيرت من حركة التاريخ

لمصلحة العرب والاحرار في العالم .

عيد النصر

ومن حق الشعب العربي من الخليج الى

المحيط . . . ومن حق الشعوب المطالبة بالحرية

. . . ومن حق ضمير الانسان المتحضر في

القرن العشرين ان يحتفل بعيد النصر في

الثالث والعشرين من ديسمبر من كل عام .

واذا كان هذا الجبل من الشعب العربي يفاخر

بالنصر العزيز ، فان شعبية الفن قد سايرت

قلبه المترنم بأغنيات الفرح . . . لم يكن نصرا

سهلا ، ولكنه انتزع انتزاعا بالبطولة والفداء ،

وباليقين الذي لم يتزعزع في فجر الحرية

والكرامة ، وبالحب والثقة والاعزاز لقائد

المعركة وبطل الملحمة . ولقد رسم النشيد

صورة النيل مقبرة للطفاة ، وما هو يترنم معه

بعودة الأمن والسلام الى الربوع .

عاد السلام يا نيل

بعد الكفاح المجيد (١)

يا شعب حر أصيل

خلى السلاح في الايد

افرح وكبر

وابن . وعمر

عاد السلام يا نيل

خرجوا الاعاى من بلادنا الحرة

من بعد ما داقوا الهزيمة المرة

واتنكست اعلام وعز علمنا

واتحققت للحق اكبر نصرة

(١) كلمات جيم الفراوي ، لحن محمود الشريف ، ملأ

فايدة كامل .

عاد السلام وبدأ البناء والتعمير





العلم العربي يرتفع خلافاً غالياً في سماء بؤرسيد

افرح وكبر

وابن وعمر

عاد السلام يا نيل

الله اكبر عال الى كان نيتهم

يدلوا مصر وشعبها شتتهم

طلعت عليهم بور سعيد هزتهم

ولوحدها بعزم الجبال صندتهم

افرح وكبر

وابن وعمر

عاد السلام يا نيل

وأدرك الشعب أنه يستقبل صباحه الباسم

بعد ليل مظلم - بالابتهاج الفاسم ، دون أن

ينسى انه انما انتزع هذا النصر انتزاعا

بارادته البطولية ... بالدم والقداء ، فتفنى

الشعب صبيحة انتصاره :

بالكفاح ... والسلاح

بالجراح ... والدماء (١)

شفنا أجمل صباح

نوره مال السما

يا صباح الانتصار

يا صباح الانتصار

غنى أحلى نشيد

فوت على كل دار

من ديار بور سعيد

واهدى الفين سلام

الى صانوا السلام

بالكفاح والسلاح

بالجراح والدماء

شفنا أجمل صباح

نوره مال السما

ومع هذه الفرحة ، فان الشعب العربي

لا يزال يعيش ملحمة بور سعيد قوة وعزما

واصرارا على حماية مكاسبه من الحرية والكرامة

وهو يردد القسم باسم المدينة الباسلة :

قسما بشعبك بور سعيد

قسما بموقفك المجيد (٢)

وبراية الأبطال ينقلها الشهيد الى الشهيد

سنلقن الأعداء درسا عن شروهم يزيد

ونعلم الأجيال بنفسهم الى يوم الوجود

قسما بعزمك في النضال

وروح أهلك في الصمود

والثابتين لديك والدنيا بمن فيها ثمة

وجماجم الأعداء تهوى فوق أرضك كالخبيث

قسما بشعبك لن نهون ولن نلين ولن نحيد

وهكذا سجل الشعب بجميع وسائل التعبير

ملحمة بور سعيد ... أسهم الشعر الفصيح

والزجل العامي والحركة الموقفة وتشكيل

المادة في أناشيد المعركة ، وتحقيق النصر

والابتهاج بعيد ، وكان الاهتمام كله بالمضمون

الذي تجاوز التصوير والتعبير الى السلوك

والعمل . ومن هنا لم يشغل أحد نفسه باسم

المؤلف أو الملحن والمشهد أو الرسام أو مصور

اللوحة الحية . والشعب يدرك أبعاد المعركة ،

وأبعاد النصر ... يدرك انه قاعدة الخربة في

هذا العصر لامة العرب ولسائر الأمم

والشعوب -

دكتور

عبد الحميد يونس

(١) كلمات امام الصفطاوى . لمن عبد الرؤوف عيسى . غناء . محمد فتيل

(٢) كلمات محمد النهامي . لمن عزت الجاهلي . غناء . نجات علي

مقدمة في تاريخ الفولكلور

مقدمة في تاريخ الفولكلور

عندما يذكر اصطلاح الفولكلور يتبادر الى الذهن اسم « وليم جون تومز » الذي قام بصياغة هذا المصطلح ، وايضا جمعية الفولكلور الانجليزية التي اكلت هذا الاصطلاح عندما تأسست في سنة ١٨٧٧م .

وعلى الرغم من أن تومز هو الذي ابتدع اصطلاح « فولكلور » فان العلمة يرجعون أنه ترجمة للكلمة الألمانية « فولكسكنده » التي كانت موجودة منذ عام ١٨٠٦ م أو نحو ذلك التاريخ .

وقد أراد « تومز » حين اقترح هذا الاصطلاح أن يدل به على دراسة العادات الماثورة ، والمعتقدات ، وكذلك ما كان معروفاً - بشكل غامض - حتى ذلك الوقت ، بالآثار الشعبية القديمة .

وذلك يعني أن تومز قد اعتبر أن «الفولكلور» هو ذلك الجانب من الثقافة الشعبية ، والذي يطابق الماثورات القديمة .

وقد اجتذبت « تومز » اتباعاً لروح الرومانسية في عصره، اجتذبت به بصفة خاصة: المعتقدات الخرافية « الخزعبلات » ، والعادات الغريبة التي كانت معروفة حتى ذلك الوقت بالآثار الشعبية القديمة ، كما أشرنا .

ولسوف يجد الباحث أن هذا الفهم للفولكلور هو المستول عن كل الوان الجدل التي تلت ذلك حول مفهوم الفولكلور ، وايضا عن الخلافات التي نشبت وتشعبت بالنسبة لتحديد هذا المفهوم حتى يومنا هذا ، وأخيرا عن العلاقات الملتبسة القائمة بين الفولكلور ، وبين « علم النقافة المقارنة » .

جمعية الفولكلور

ولقد أصبح من المسلم به دائماً أن « تومز » هو المؤسس الحقيقي لجمعية الفولكلور الانجليزية . وعلى الرغم من أن تومز لم يكن أول الداعين الى تأليف هذه الجمعية، فانه هو الذي هياّل الدواعي التي استطاعت - وحدها - أن تجعل نجاح

كان ذلك في الخطاب الذي بعث به الى صحيفة « ذي أثنينوم » في أغسطس سنة ١٨٤٦ م . في محاولة منه لاقتناع رئيس التحرير بأن يخصص مساحة من الصحيفة لتسجيل الملاحظات التي ترد حول العادات والمعتقدات التي ما تزال باقية في بريطانيا .

وقد لقي الموضوع عنابة المحرر ، وهكذا لمدة سنوات مقبلة كان يظهر عمود أسبوعي تحت عنوان « فولكلور » .

وفي سنة ١٨٤٩ تولى « تومز » بنفسه نشر « ملاحظات واستفسارات » وتبعته في ذلك الصحافة الاسكتلندية وغيرها من الصحف الاقليمية ، والتي بلغت في سنة ١٨٦٠ نحواً من عشرين صحيفة تشتمل كل منها على أعمدة أسبوعية لنبذات من التراث المحلي تحت عناوين مختلفة .

وقد عرف تومز «الفولكلور» بأنه : العقائد الماثورة ، وقصص الخوازيق والعادات الجارية بين العسامة من الناس ، وكذلك ما انحدر عبر العصور من السلوك والعادات ، والتقاليد « المرعية » ، والمعتقدات الخرافية ، والاغاني الروائية والامثلة الشعبية وغيرها .

وينبغي أن نشير هنا الى هذه الحقيقة وهي ان الفولكلور لم ينشأ كعلم مستقل ، وإنما نشأ كفرع من الانثروبولوجيا ونا حول ذلك جدول طويل لم يحسنه الا قراء مجلس الجمعية بأن يقوم بنشر دليل لجامعي الفولكلور وللمشتغلين به كذلك . واستقر الرأي على أن يتولى الأعضاء مناقشة محتوياته صفحة حتى يكون في النهاية ممثلا لوجه نظر المجلس ككل .

وعلى هذا طهر أول مختصر للفولكلور في سنة ١٨٩٠م .

وفي مقدمته المطولة تحدد الفولكلور بأنه « دراسة مخلفات الماضي الذي لم يكن » . وتحدد عمل الجمعية بأنه « مقارنة وتحقيق الموروثات من المعتقدات القديمة ، والمعادن، والمأثورات ، والتي ما تزال باقية الى الآن » .

ان واحدا من أهم ملامح هذه الدراسة هو ما تقرر من تمييز الفولكلور عن العلوم الأخرى التي تمت اليه بقرابة وثيقة .

ولما كان كثير من مادة الفولكلوريين يتحتم الحصول عليها من العقائد الدينية ، ومن عادات الشعوب الهمجية أو الشعوب المتبربرة ، فإذا لم تكن الا مجرد نظام ديني ، أو عرفا ، أعني عادات اجتماعية ، فإن الفولكلوريين لا يدخل في نطاق عملهم أي شكل من أشكال هذه العقائد أو المعادات ، ولكن يجب مراعاة أن ما يكون ديننا أو قانوننا بالنسبة لمرحلة من مراحل الثقافة يكون معتقدا خرافيا (خزعبلات) أو ممارسة لا معنى لها بالنسبة لمرحلة أخرى .

ان علماء الفولكلور يضعون في اعتبارهم عقائد جميع الشعوب الهمجية وعاداتها ، ويقومون باختبارها ، لا بسبب سيادتها بين تلك الشعوب ، ولكن بسبب موافقتها للمعتقدات الخرافية ، وعادات « العامة » من الناس أو الطبقات المتأخرة في الأمم المتحضرة .

فإذا كانت الانثروبولوجيا هي العلم الذي يعالج المعتقدات الفطرية (البدائية) والعادات في جميع مظاهرها ، فإن الفولكلور يتعلق

تأسيس مثل هذه الجمعية أمرا ممكنا ، وذلك نتيجة لنهجهم الذي قام بها لاتارة الاهتمام بالمعادات القديمة والمعتقدات ونشرها لتكون في متناول الناس كي يستطيعوا مناقشتها . كان بين أهداف مؤسسي هذه الجمعية - كما أعلن في مجموعة القواعد الأولى التي وضعت لها - جمع ونشر المأثورات الشعبية . والأغاني الروائية الأسطورية ، والأقوال الحكيم المحلية ، والمعتقدات الخرافية ، والمعادات القديمة وكل الموضوعات المتعلقة بذلك .

وقد وصف التقرير الأول لمجلس الجمعية وظيفة الجمعية ومجال عملها في العبارة التالية :

« ان الفولكلور يمكن أن يطلق على مايشمل جميع « ثقافة الشعب » التي لاتدخل في نطاق الدين الرسمي ، ولا التاريخ ، ولكن تنمو دائما بصورة ذاتية .

وعلى هذا ، فإن مافي الحضارة من الموروثات الفولكلورية الباقية ، وكذلك مظاهر الفولكلور لدى القبائل الهمجية البدائية كلاهما ينتمي الى التاريخ البدائي للنوع الانساني . وعند جمع وطبع هذه (المخلفات أو المخائر) الخاصة بعصر من العصور من مثل هذين المصدرين المختلفين اختلافا كبيرا فإن الجمعية ستأخذ على عاتقها تقديم ما تدعو الحاجة اليه من المقارنات والتفسيرات التي تخدم عالم الانثروبولوجيا بشكل واضح » .



ولا يفوتنا أن نذكر بأن الوسائل التي استخدمت لتطوير هذه الدراسة قد استبعدت -بالتالى- ليس فقط الفنون المبكرة والصناعات بل استبعدت أيضا اللغة والانثروبولوجيا الطبيعية ، أو ما نود أن نسميه بعلم الأحياء البشرى ، وأخيرا استبعدت الجانب المادى من علم الآثار .

ولقد توالى المحاولات الجادة التي قام بها أعضاء الجمعية بغرض تحديد مفهوم الفولكلور وتمييزه عن العلوم الأخرى .

وقد وصفت « مس بيرن » - على سبيل المثال - العون الذى يستطيع أن يقدمه الفولكلور للدراسة الجديدة لعلم الاجتماع ، فقالت : اننا جميعا دارسون للحياة الانسانية ، ولكننا ندرسها لأغراض مختلفة ، فعلماء الانثروبولوجيا والفولكلوريون يدرسون « النظم » كى يضيفوا شيئا الى حصيلة المعرفة الانسانية . أما علماء الاجتماع فان غرضهم هو زيادة رفاهية البشرية وتقدمها .

والانثروبولوجيا تشتمل على دراسة الخصائص الطبيعية للجنس ، وتاريخ اللغة ، واستخدام الفنون الآلية والحرف ، وكذلك تطور المنظمات الاجتماعية . أما علم الاجتماع فانه يحتاج ويستخدم كل أنواع المعرفة القانونية التاريخية ، والمعرفة الاقتصادية أيضا لكى يجنى ثمرات أعمالها .

على حين أن « الفولكلور » يختص بتاريخ الفكر الانسانى ، والمؤسسات الانسانية (الدينية ، والسياسية ، والقانونية ، والاجتماعية) .

انه لا يرتبط بالمشكلات الاجتماعية التى تستغرق انتباه عالم الاجتماع ، ولا يرتبط بالجانب المادى للانثروبولوجيا ، وكذلك فان علاقاته بالأدب خاصة به .

ومن الأنصاف أن نقول بأن وجهة نظر « مس بيرن » هذه - والتى كانت تمثل رأى المجلس فى ذلك الوقت - برهان على الجهد الذى بذله هؤلاء الرواد فى تشكيل أسس

بها فى واحد فقط من هذه المظاهر ، أعنى كعوامل ، أو مؤثرات فى الحياة العقلية للانسان لا تزال « موروثة » أو مستمرة فى الرقى الحضارات ، ولا تزال - بناء على ذلك - قادرة سواء فى الأزمنة القديمة ، أو الحديثة ، على أن تمنح كثيرا من تاريخها للملاحظة العلمية .

وقد وضع هذا « المختصر » الموضوعات التى ينظمها الفولكلور فيما يلى :

١ - المعتقدات الخرافية ، والمقائد ، والممارسات .

٢ - العادات الماثورة .

٣ - المرويات الماثورة .

٤ - الأقوال « الحكيم » الماثورة .

محاولة تحديد أسس الفولكلور

ان النقاش حول موضوع الفولكلور فى هذه الحقبة لم يتوقف بعد صدور هذا المختصر ، ففي الخطاب الافتتاحى الذى ألقاه « أندرو لانج » فى المؤتمر الدولى للفولكلور فى سنة ١٨٩٦ نجده يقول بأن منهج الفولكلور هو دراسة الطقوس القروية الحديثة ، وقصص الخوارق والمقائد « كوروثات ثقافية » ، أو مخلفات باقية من الحالات العقلية القديمة .

وفى سنة ١٨٩٨ نجد « الفرندت » يتحدث عن فولكلور المجتمع المتحضر كالبريطانيين مفكرا فى الفولكلور على أنه عناصر الثقافة الموروثة فى المجتمعات المتأخرة .

وعنا نجد أن « الموروثات الثقافية » يجب أن توضع فى الاعتبار كعلامة سائدة ومميزة .

وعندما انتقد « روث » استخدام تعبير « الموروثات الثقافية » الذى تضمنته قواعد الجمعية وذلك فى المناقشة التى جرت بينه وبين شارلوت بيرن ، أجابته « بيرن » فى سنة ١٩٠٦ بأن عمل الجمعية هو : دراسة المقائد ، والعادات ، والقصص ، والأقوال الماثورة الشائعة بين الأجناس الأكثر تغلغا ، أو الموروثة بين الطبقات المتخلفة فى الأجناس المتقدمة (المتحضرة) .

موروثا من أوضاع أقدم منه ثقافيا كانت تستخدم أكثر مما تستخدم الآن » ، ويتعبّر آخر : « الموروثات » هي بعض عناصر الثقافة التي ربما تكون قد فقدت وظيفتها الأصلية من غير أن تكسب وظيفة جديدة » .

وفي مختصر الفولكلور ، الذي أشرنا إليه نجد شرحا مفصلا للمقصود « بالموروثات » وهو بأنه في جميع المجتمعات الإنسانية ، بدائية كانت هذه المجتمعات أو متحضرة - يكون من الطبيعي أن نتوقع وجود معتقدات قديمة ، وعادات قديمة ومخلفات لماض لم يدون .

فأيضا وجدنا مثل هذه الأشياء ، سواء جاءت عن طريق القول أو عن طريق الممارسة ، فانها تنصف بهذه الصلة العامة ، وهي انها قد ارتضيت واكتسبت دواما واستمرارها - لا عن طريق المعرفة التجريبية ، أو القانون الوضعي ، أو التاريخ المؤثق ، أو الحقائق المؤيدة علميا - ولكن ارتضيت واستمرت ، ببساطة ، عن طريق العادة والتراث .

وقد لوحظ أن قدرا كبيرا من المعتقدات الغربية ، والعادات ، والقصص - التي انتقلت شفويا من جيل الى جيل ، والتي هي في أساسها خاصة بالجانب الأمل والمتخلف من المجتمع - لوحظ بأنها مشابهة ، بل وحتى هي نفس المعتقدات ، والعادات ، والقصص الجارية بين الأمم البدائية . ومن هذا التشابه نشأ الافتراض بأن مثل هذه الافكار والممارسات بين الشعوب المتحضرة لا بد وأن تكون قد انتقلت من الحالات البدائية للمجتمع بطريق الارث أو غيره .

ومن أجل ذلك نجد أن « هادون » في سنة ١٩٢٠ يعتبر أن الفولكلور هو دراسة الموروثات الثقافية كأفعال ، وماتورات شفوية ، ومعتقدات لدى العنصر المتخلف في مجتمع أكثر تحضرًا .

وقد عبر « هادون » عن رغبته في مشاركة الفولكلوريين القدامى الذين رأوا أن الفولكلور ببساطة هو « معارف العامة من الناس » ،

تحديد مفهوم الفولكلور . هذه الأسس التي ظهرت في بيان الجمعية الذي نشر في سنة ١٩١٣ ، وكذلك في الطبعة الثانية من مختصر « الفولكلور » الذي صدر في سنة ١٩١٤ . حيث نجد في كليهما هذه العبارة وهي أن **الفولكلور يعطي كل شيء يتشكل جانبا من الاعداد الذهني للناس كميز له عن مهارتهم الفنية** .

ونجد توضيحا أكثر لهذه الفكرة ، وهو أنه ليس شكل الحرات هو الذي يثير انتباه عالم الفولكلور ، ولكن الطقوس التي يمارسها الحرات ، وهو يشق بمجرائه التربة . كذلك ليس صنع الشبكة أو حربة الصيد أو الشخص ، بل المحفلات التي يرعاها الصياد في اتبحر .

وليس الذي يثير انتباهه هو عمارة الجسر أو المباني ، ولكن القرابين التي تصاحب تشييدها ، والحياة الاجتماعية لأولئك الناس الذين يستخدمونها .

قضية « الموروثات »

المحا في عرضنا للمحاولات التي قام بها علماء الفولكلور الأوائل لتحديد مفهوم « الفولكلور » أن هذه المحاولات قد ارتطمت بفسدة بشيتين هامتين ، أولهما هو مفهوم « الموروثات الثقافية » باعتباره ركيزة يستند عليها مفهوم الفولكلور .

أما الثاني فهو اصطلاح « الفنون والحرف الشعبية » ، وما هو شبيه به ومدى إبعاده عن مفهوم « الفولكلور » وبعبارة أخرى في حالة ما اذا أردنا أن نضع المسألة في صورة مبسطة ومجملّة فاننا نقول إلى أي حد يمكن فصل الجانب المادى من الثقافة الشعبية عن مفهوم الفولكلور ؟

وبالنسبة للقضية الأولى ، وهي قضية « الموروثات » فاننا قد أوضحنا بقدر ما يسمح به المجال المفهوم الذى كان سائدا في هذه الحقبة بالنسبة لهذا المصطلح . ولكننا نود أن نزيد الأمر إيضاحا فتقول بأنه في الاستعمال المعاصر يعني هذا المصطلح : « عنصري ثقافيا

والصامة بهذا المعنى هم العنصر المتخلف
فى مجتمع أكثر تحضرا .

وقد أراد « هادون » بهذا التحديد أن يبتعد
عن مجال تقاليد وعادات الشعوب البدائية
والشعوب المتخلفة ، لأنه أحس بالخطر المقرب
الذى يوشك أن يطفى على الفولكلور من علم
الانثولوجيا .

ونود أن نوجز فنقول بأنه على الرغم من أن
الموروثات الثقافية لم تعد تحتل مكانتها القديمة
بالنسبة للدراسات المعاصرة ، فإن الفولكلوريين
قد أفادوا كثيرا من هذا الاصطلاح من وقت
أن حدد « تومز » هدف الفولكلور فى أنه
دراسة الآثار الشعبية القديمة ، فقد انحصر
اهتمامهم فى فحص الثقافة الحضرية ، أو
المخلفات الثقافية .

الفنون والحرف الشعبية

وفى سنة ١٩٢٧ نجد « رايت » ، يدعو
بشدة إلى استقلال الفولكلور ، ويقول أننا إذا
اقتصرنا على مجرد الاستفهام مثل كيف؟ ولماذا
يحدث التغير فى العادات والتقاليد - كما يود
بعض الناس أن نفعل - أو نضيف إلى مقرراتنا
دائرة واسعة من الفنون والصناعات كما يريد
البعض الآخر ، فإن معنى ذلك أننا فى وقت
قريب جدا سنغرق فى بحار علم الاجتماع ،
وعلم الآثار ، كما اعتقد بأننا سنفقد حقنا فى
الوجود المستقل .

ثم يقول: « إن ذلك لايعنى بأن الفولكلوريين
فى إمكانهم تجاهل هذه الاعتبارات الأخرى ،
فإن البيئة الاجتماعية ، والمنازل ، والأبنية ،
والحرف ، والأدوات بالنسبة لشعب من
الشعوب لديها القدرة على أن تحمل معتقدات
هذا الشعب وعاداته ، كما أنها تستطيع
كذلك أن تساعد على توضيح الفروق بينها
وبين مثيلاتها فى مجتمع آخر » .

غير أننا لا نهتم بهذه الأشياء لذاتها ، ولكن
بمقدار ما تقدم لنا من عون فى تفسيرنا
للمعرفة الماثورة .

إن هذه الأشياء قريبة الشبه جدا بانثولوجيا

الانسان البدائي ، والذى نهتم به فقط هو
الأدوات التى لا نجد مقرا من استخدامها فى
دراستنا .

على أنه لا ينبغي لنا اعتبارها جزءا من مفهوم
الفولكلور .

وقد ظلت هذه النظرة إلى الفنون والصناعات
الشعبية سائدة لدى علماء الفولكلور الانجليز
حتى وقت قريب جدا .

وكان سبب تغيرها كما يقرر « آلان جوم »
فى خطابه الافتتاحي الذى ألقاه أمام مجلس
الجمعية فى سنة ١٩٥٢ يعود إلى أمرين : أولهما
هو الحاجة الملحة إلى متحف شعبى ، وثانيهما:
هو الرغبة فى تسوية مصطلح « فولكلور »
بالمصطلح الألماني « فولكسكند » ، وما يماثله
لأن المصطلح الألماني يشمل من حيث الاستخدام
دراسة الفن القروى والصناعات الريفية .

ويعقب « جوم » على ذلك بقوله بأن « اليانور
هل » والكسندر كراب فى كتابيهما عن علم
الفولكلور لم يقبل أن تدخل الصناعات المحلية
والأزياء وغيرها شرعا فى فولكلور .

وقد صنع « طومسون » مثل ذلك ، وإن كان
قد حرص على أن يضيف قائلا : أنه بالنسبة
لهذه الأشياء فإنه يبدو بأن هنالك اتفاقا
بصفة عامة على اعتبارها فرعا من الانثولوجيا
أكثر من اعتبارها من « الفولكلور » إذا ما
وجدت فى مجتمع بدائي ، أو مجتمع أمي .

أما جوم نفسه فإنه يقول بأنها إذا وجدت
فى مجتمعات متحضرة ، فإنها - بالأحرى -
تنتمى إلى علم الآثار القديمة ، أو إلى تاريخ
التكنولوجيا أكثر من انتمائها إلى الفولكلور .

التعريفات الحديثة

لقد تبين بوضوح صعوبة الاتفاق على
تعريف محدد للفولكلور بحيث يرضى به علماء
الفولكلور جميعا .

وقد عبر « طومسون » عن هذه الصعوبة
بقوله :

« على الرغم من أن كلمة « فولكلور » قد مضى عليها أكثر من قرن ، فليس هناك اتفاق تام على ما تعنيه هذه الكلمة ، ثم يقرر بأن الفكرة الشائعة في الوقت الحاضر هي أن الفولكلور هو « التراث » ، أنه شيء انتقل من شخص إلى آخر ، وحفظ أما عن طريق الذاكرة ، أو بالممارسة أكثر مما حفظ من طريق السجل المكون .

ويشمل : الرقص ، والأغاني ، والحكايات ، وقصص الخواويج ، والمأثورات ، والعقائد ، والخزعات ، والأقوال السائرة للناس في كل مكان .

كما أنه يشمل كذلك : دراسة العادات والممارسات الزراعية الماثورة ، والممارسات المنزلية ، وأنماط الأبنية ، وأدوات البيت ، والظواهر التقليدية للنظام الاجتماعي .

وقد بينا أننا التحفظ الذي أبداه طومسون على الجزء الأخير من هذا التعريف . وكان نتيجة للمناقشات المتصلة بين علماء الفولكلور وغيرهم من المشتغلين بالدراسات الانسانية أن أصبحت لدينا طائفة كبيرة من التعريفات المختلفة يمكن تجميعها وتصنيفها فيما لا يقل عن ثمانى مجموعات .

وإذا كان المجال لا يسمح بسردها وتحليلها جميعا فإننا نستطيع أن نعرض فى ختام هذا الحديث الى بعضها بصورة مجملة .

(أ) الفولكلور هو بقايا اقدم ، وثقافة ما قبل التمدن ، أو هو الموروثات الثقافية فى بيئة المدنية الحديثة .

وهذا التحديد قريب جدا لما عناه تومز ، وتحدد بصورة أوفى عند « اندرولانج » الذى ميز الفولكلور بأنه دراسة الموروثات الثقافية .

(ب) الفولكلور هو الاصطلاح الجامع لطائفة من الظواهر الماثورة يؤلف بينها أنها تعبر عن دور « التراث » أكثر من غيرها من الظواهر الاجتماعية . ويتميز هذا التعريف بأنه شائع جدا ، كما أنه يعنى أيضا - من الوجهة العلمية - بأنه قد

قرر أى جوانب الثقافة التى ينبغى أن تصالج كفولكلور . ومن التعريفات المفسرة لهذا التحديد تعريف « جاستر » الذى يقول بأن الفولكلور هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذى حفظ - شعوريا أو لا شعوريا - فى العقائد ، والممارسات ، والعادات ، والتقاليد المرعية الجارية فى الأساطير وقصص الخواويج والحكايات الشعبية ، والتى نالت تقبلا عاما .

وكذلك فى الفنون والحرف التى تعبر عن مزاج الجماعة وعبقريتها أكثر مما تعبر عن الفرد .

(ج) الفولكلور هو الثقافة التى انتقلت مشافهة بشكل عام (التراث الشفوى) وهنا نجد القول بأنه فى الثقافة الشفوية الحاصلة كل شيء يمكن أن يعد من « الفولكلور » ، وأن الذى يميز الفولكلور عن بقية ألوان الثقافة فى المجتمع الحديث هو ترجيح العناصر المنقولة على العناصر المكتسبة بالتعلم .

وأهمية ذلك هو أن الخيال الشعبى يستمد من العادات والتراث ويمدهما . ومن بين التعريفات المفسرة لهذا النوع ، تعريف « اسبينوزا » الذى يقول بأن الفولكلور ، أو المعرفة الشعبية - هو الرصيد المتراكم لما جربه النوع الانسانى ، وما تعلمه ، وما قام بممارسته عبر العصور فى شكل معرفة شعبية وموروثة تميزها لها عما يمكن أن يسمى بالمعرفة العلمية .

وأخيرا فإننا نود أن نختم هذا الحديث بأن نذكر أحدث تعريفات الفولكلور ، وهو : التعريف الذى يطابق توصيات مؤتمر الفولكلور الذى عقد فى آرمينيه ببولندا فى سنة ١٩٥٥ ، وهو أن الفولكلور - بالنظر الى مادته - هو : المأثورات الروحية الشعبية ، وبصفة خاصة « التراث الشفوى » .

وهو أيضا : العلم الذى يدرس هذه المأثورات .

ان التفسير التاريخي لهذا النوع العريق
من انواع التعبير الشعبي يلقى ضوءا يكشف
عن عراقة وعن صابرة تطوار الثقافة الشعبية
خلال العصور

الوشم



بقلم : سوسن عامر

ان الاهتمام بالفن الشعبي يقود بطبيعة الحال الى الاهتمام بشتي
مجالات التعبير الفني في الحياة الشعبية .

وبين هذه المجالات يبلو أمانا « الوشم » مجالا قديما وعريضا
وجديرا باهتمامنا ، فهو الى جانب اهميته كظاهرة قوية استطاعت أن
تصمد وتحقق وجودها في الحياة الشعبية ، يعتبر أيضا مجالا غنيا
بالصور والاشكال التي يسجلها على الجلد البشري ، وغنيا بما يلازمه من
« تكتيك » خاص يستخدم في اعداد النماذج الفنية التي ينقل عنها
« المعلمون » أثناء قيامهم بعملية الوشم .

وهذا الاعتقاد كان يسيطر على نفوس
الأفراد سيطرة قوية ، فكان الواحد منهم
يقتحم المخاطر بلا خوف ولا وجل ولا تبصر
في العواقب ، مؤمنا أن « طوطمه » معه ، يده
بروحه ، ويكفل له الظفر والنجاح .

وكان الاعتقاد السائد كذلك أن لكل
شخص حظوة لدى طوطمه الفردى وسلطة
خاصة عليه ، ففي استطاعته أن يستخدمه في
مختلف رغباته ، وأن ينال منه ما يشاء مادام
واضعا صورته على جسمه موشوما بها
وممتزجا معها بفكره ودمه .

ويبدو أن ذلك الاساس الذي ارتكز عليه
قيام الوشم منذ القدم قد بقيت له روااسب في
النفس البشرية بعد أن تطور المجتمع الانساني
أيضا الى مستويات أفضل .

نبعد أن ذابت الديانات البدائية ، وتفتحت

وأرى أن أبدأ بالتركيز هذه المرة على
المراحل التاريخية التي مر بها الوشم ،
وأحاول أن أبين مدى تأثيره بالمعتقدات الشعبية
وبحركة الفنون الشعبية بوجه عام .

يقودنا البحث التاريخي الى أن الوشم قد
ظهر في الديانات « الطوطمية » ، وهي ديانات
قديمة عرفها الانسان البدائي عندما كان
المجتمع الانساني يتألف من قبائل وعشائر
صغيرة ، وكان على كل فرد من افراد القبيلة
أن يتخذ لنفسه طوطما (أى شيئا مرادفا له)
من حيوان أو نبات ، ويتخذ شعارا له .

وكان الاعتقاد السائد في هذه العشائر
والقبائل هو أن طوطم كل فرد يقوم بحمايته
مما عسى أن يتهدهد من أخطار ، ويوحى اليه
أيضا كلما انقضى الامر بوسائل المقاومة
والخلاص .. فهو قرينه وصديقه وحاميه .

عيون الناس على الإله الواحد ، وبعد أن اتخذ
الإنسان خطوات عريضة في طريق الحضارة
والترقي ، ففسارس الزراعة وأتقن الحرف
والصناعات وأقام البناء المعماري وعرف
المسكن والاستقرار وأمن إلى حد كبير عوائل
الطبيعة ، ظل مع ذلك متشبثا بالوشم ، ولم
يكن تشبث الإنسان بهذا القديم - فيما
اعتقد - إلا لأنه رغم ما يلقه من تطور ، لم
يستطع أن يتحرر تماما من انفعاله وتأثره
بما يحيط به من أسرار الطبيعة وأخطارها .
ويؤكد بعض علماء « المصولوجيا » الباحثين
في تاريخ مصر القديمة ، أن المصريين القدماء
عرفوا الوشم وما دسوه في قُلل دياناتهم
القديمة وربطوه بها ربطا كبيرا ، بالإضافة
إلى أنهم قد اتخذوا من رسومه أيضا وسائل
للزخرفة والتجمل .

ويشير الدكتور كير إلى أنه درس آثارا
للوشم في « موميات » لراقصات فرعونيات
ولاحظ أن الأجزاء التي بها وشم على أجسام
الموميات ، تطابق مكان وضع الحلي والاحجية .
وهذا يحملنا على الاعتقاد بأن الحلي التي نرى
الراقصات في العصور الحديثة يحرقن على
وضعهن فوق أجزاء معينة من أجسامهن ،
يمكن ردها إلى أزمنة سحيقة كان الرقص
خلالها مرتبطا بالمعتقدات الدينية .

وكما يتضح لنا على ضوء ما تقدم أن الوشم
كان له مكانة بين الناس متأثرا بالأساطير
والمعتقدات الدينية في المجتمعات البدائية ولدى
المصريين القدماء ، سميتضح لنا كذلك أنه ظل
محافظا بوجوده في الحياة الشعبية خلال
العصور والمراحل التاريخية التالية .

فعندما دخلت المسيحية إلى مصر وهي تحت
حكم الرومان ، وأخذت كديانة جديدة تسرى
بين أفراد الشعب سريانا خفيا ، إذ كان الحكام
الرومان في فجر المسيحية لا يزالون على وثنياتهم
ولا يريدون للمسيحية أن تنتشر بين الناس ،
لأنهم رأوا فيها خطرا يهدد سلطانهم . في
ذلك الحين ، أخذ الوشم يتحول مع الشعب نحو
الدين الجديد مرتبطا به متفاعلا معه .



فالفنان الشعبي هو دائما ذلك الانسان المجبول المغمور في صلوف الشعب ، ولم يكن ابدا من طبقة الحكام أو المترفين أو الاديعاء الذين يعتبرون انفسهم صفوة مختارة من المثقفين .

كان من الطبيعي ان يتأثر الفنان الشعبي بالدين الجديد ، وان يؤثر ذلك في تفكيره وفشاعره وفي رسوميه التي يخرجها للناس فنا نابضا بالحياة . . . وبالتالي كان من الطبيعي ان يتأثر الوشم بالدين الجديد .

ومن أبرز معالم الوشم التي ظهرت في تلك الفترة - فترة كفاح المسيحية وجهادها للذبيوع والانتشار رغم جبروت الرومان - ذلك الوشم الخاص بالقديس جرجس .

والمعروف تاريخيا ان القديس جرجس عاش في مصر خلال تلك الفترة . . . كان فارسا رائعا من فرسان الجيش وله حظوة ومنزلة رفيعة عند الحاكم الروماني ، ثم تفتح قلبه للايمان بالدين الجديد ، فاذا به ينقلب واحدا من اشد النعاة للمسيحية المكافحين في سبيلها ، واذا بهذا الفارس البطل يرثي الرأس متحديا جبروت الرومان وطغيانهم ، ويدوس مجد الدنيا التي وهبته اجمل ما فيها ، ويضرب اروع المثل في التمسك الصداق بالعقيدة السامية حتى الموت .

ولا شك ان مقتل ذلك البطل كان نكبة عظيى استشعرها مواطنوه الذين آمنوا بما آمن به . . . ولم يكن الفنان الشعبي بمنأى عن كل هذا ، فقد تأثر بالمأساة وانفعل بها ، وخرج للناس بصورة فذة مبررة ، صورة جمعت كل المعاني التي جاشت بها نفسه ولحست الموقف كله في ايجاز بليغ . . . لقد صور القديس جرجس وهو يمتطى صهوة جواده يحمل رمحا طويلا يقتل به ثعبانا ضخما يحاول أن يلتهمه ، بينما ترنو اليه غادة عذراء طائرة اللب مشفقة عليه من هول الحركة .

فالفنان الشعبي ، بطبيعة الخير المركبة فيه قد انفعل أولا بالمثل النبيل ، وتحسس

لتسجيل صورة البطل القديس الذى داس مجد الدنيا واختار بحض ارادته الواعية أن يدعو الى الله ولو مات في سبيل ذلك . ثم هو ثانيا ، قد ابدع في اخراج الصورة التي كونها عنه في ذهنه ، ففطرا الى أن القديس كان فارسا وبطلا ، صوره الفنان في صورة فارس قوى جميل يمتطى صهوة جواده ، ولان الحيلة كانت ولا تزال رمزا لقوى الشر ، فقد رسمها الفنان في الصورة تعبيرا عن موقف الشيطان وهو يسعى جاهدا للفتك بالقديس أو لدفعه الى الضلال بعد الهدى والا قتله (كما فعل به الرومان) .

ولم يكن الفنان الشعبي ساذجا في تفكيره وان بدا منه شيء من سذاجة في الأداء ، ذلك انه وهو يصور الثعبان الضخم لم يحاول ابداء التقليل من شأن قوى الشر المتمثلة في الشيطان ، واذا لم يكن قد ظهر على القديس في الصورة شيء من مظاهر الخوف أو الرهبة فانما مرد ذلك الى ايمانه الراسخ بالنصر والى السكينة التي نزلت على نفسه واستندها من نجم لاح له في السماء فملأ قلبه بالشجاعة واهمه بالقوة . ولكن الفنان من جهة أخرى - لكي يبرز رهبة الموقف - صب كل الرعب على الحصان ، فهو كحيوان لا يعرف الايمان ، ومن ثم فهو يعرف الخوف . ثم انه بالنسبة لتصوير مشاعر المسيحيين ، لم يكن هناك اجمل من تلخيصها في صورة تلك العذراء التي يكاد يقتلها الخوف على بطلها الذي تزوه به . . .

ومن المرجح ان تمثال الحلوى الذي يشكل حتى يومنا هذا في صورة جواد يمتطيه فارس ، الذي يكثر وجوده في الموالد والمناسبات الدينية ، قد استلهم الفنان الشعبي تشكيله ايضا من قصة ذلك القديس البطل .

وتتسع بعد تلك الفترة حركة التصوير الشعبي مرتبطة بالدين المسيحي في الوشم وفي الفنون الشعبية بوجه عام ، فبعد ان كان الناس يدينون بالمسيحية في الخفاء حدث أن اعتنقها أيضا أباطرة الرومان ، فصارت

الدين الرسمي للدولة ، واعتنقها الناس جميعا
فى العلانية ، وأخذت الفنون الشعبية تزدهر
فى ظل الفلسفة المسيحية ، فظهرت بها
اللمسات الفنية المتأثرة بهذه الفلسفة .

ولكى ننتقل بعد ذلك الى الحديث عن
الوشم فى ظل الاسلام ، أرى أن نستعرض
أولا مدى تأثيره على التعبير الفنى وتوجيهه
له ...

فقد انبثق الاسلام فى قلب الجزيرة
العربية ، وأخذ يشع اشعاعاته القوية مخترقا
حدود الجزيرة ، فاقترحت العقيدة الاسلامية
بلاد النيل فى قوة وثقة وإيمان ، ونقلت الى
مصر فيما نقلت فلسفة انسانية جديدة ،
واستطاعت أن تحرر الافكار من رواسب
البدائية والديانات القديمة ، فأتت على مالم
تأت عليه المسيحية تماما من بقايا الوثنية
التي ظلت راسية فى أعماق الكثرين من
الناس كثرات متخلف منذ البدائية الأولى .

فالواضح أن الاسلام قد وجه عناية ضخمة
وضربات ساحقة الى الوثنية وعبادة الاوثان ،
ورفض رفضا قاطعا مبدأ تمثيل الآلهة أو
الرسول أو أولياء الله فى تماثيل أو صصور
يقدم الناس لها القرابين ويقومون أمامها
الصلاة خاشعين .

وفى ظل هذا الاتجاه الذى سار فيه
الاسلام بخطوات حاسمة ، استهجن الناس
كل ما يشتمل وثنيته ، أو يلوح فيه أى طابع
وثنى ، وأسرف الكثيرون من علماء الدين فى
هذا الاتجاه اسرافا جعلهم يصفون فنسوان
النحت والتصوير بأنها اتجاه نحو الوثنية .

ويبدو لنا الآن جليا أن هذا الاسراف لم
يكن سوى رد فعل مباشر قوى ضد رواسب
الديانات القديمة .. فقد اقتضى - بعد أن
استتبحت الامور واستعادت الحياة نبضها
الطبيعى - أن فن التصوير من الممكن أن ينظر
اليه باعتباره محاكاة شكلية لما صور الله ،
واعتباره لونا من الافتتان بما أبدع الخالق ،
وما كان الانسان ليملك القدرة على التشكيل

لو لم تفتنسه أولا قدرة الخالق عز وجل فى
تشكيل العالم والطبيعة .

المهم ، أن علماء الدين الاسلامى قد
استطاعوا أن يقرروا فى أذهان الناس أن
تصوير الأشخاص يعتبر سعى نحو ما ضربا
من الخروج على قواعد الدين الجديد وتعاليمه ،
فظل هذا الفهم مسيطر على الناس فترة طويلة
من الزمن ، وكان من ثماره أن اهتم الفنان
المسلم بالزخرفة فى المقام الأول ، وأخرج
الزخارف الاسلامية التى تعد بحق فنا خارقا
للعادة وخالدا فى عالم الزخرفة .

وكان من الطبيعى أن يتبع الفنان الشعبى
موكب التطور الجديد ، فاهمل بدوره - الى
حين - تصوير الأشخاص ، ودخلت على رسوم
الوشم وحدات هندسية وزخرفية جديدة ،
كالتجمة ، والقمر ، والتهلال ، والزهرية ..
وغیرها .

ويمكن اعتبار هذا تطورا جديدا للوشم فى
ظل الاسلام ، كما يمكن اعتباره من ناحية
أخرى امتدادا لما سبق أن ظهر فى الوشم لدى
الفراثة القدماء من وحدات زخرفية .

ويبدو أن ممارسة الوشم كانت تعد شيئا
مكروها من وجهة النظر الاسلامية . ولكن
الوشم مع ذلك ظل متوارثا طبقا للصادات
والتقاليد وإن كان قد تطور - كما سبق
القول - على نحو يساير اتجاهات الدين ،
فاستبعد الى حين تصوير الأشخاص ، واهتم
بادخال الوحدات الزخرفية ، الى جانب
احتفاظه بتصوير أشكال أخرى كرسوم
« السمكة » مثلا باعتبارها رمزا للانصاب
وفرة النسل ، فالكثيرات من فتيات القرى كن
يذهبن قبل الزواج الى الاسواق لدق السمكة
كقال حسن تجنبنا لحالات العقم .

ومن الملاحظ الأخرى المصاحبة للاسلام ،
تلك الفتوحات العديدة لمختلف البلاد
والامصار ، فقد قامت الدولة الاسلامية على
انقاض دولتين عظيمتين ، دولتى الروم
والفرس .

أبراز مآثر ممتازة لبطل مختار ، وكان هذا يدفعها الى ابتكار مواقف للبطلوة أو استعادة بطولات قديمة أو جديدة قد يكون البطل بعيدا عنها كل البعد ، وقد يكون أثناءها في عداد الموتى .. وهذا يعنى أيضا أن الفنان الشعبي يشتهى المبالغة في اظهار المثل التي يهتز لها وجدان الناس .

ودراسة صورة الوشم للزير سالم توضيح تماما هذا الاتجاه ، فهو وأخراجه في ذهن الفنان الشعبي رجال يتمتعون بشجاعة لا تفوقها شجاعة بين أوجاء الدنيا ، ولهذا فهو بدلا من أن يرسمه وهو يمتطي جوادا ، شأن كل فارس يصوره وقد امتطى صهوة الأسد ، ثم يجنح أيضا الى تصويره بشارب ضخم ، لان الشارب



جرجيس

كانت الدولتان قد اتصلتا بأسباب التقدم والحضارة وأصابتا من الترف والجاه نصيبا كبيرا ، ثم خرجت عليهم من الصحراء قلة من البدو فقيرة عارية ، لم تأخذ بعد بأساليب الحضارة ، ولا تملك من وسائل القوة ما تستطيع به أن تتطاول حتى على بلد صغير ، وإذا بهذه القلة تقهر أولئك السوامخ قهرا وتفرض ارادتها فرضا قويا واقفا ، وتضمن التاريخ على نمط جديد .. وهذا لم يكن ليتم على ذلك النحو مالم يكن العرب قد استوعبوا فلسفة جديدة وآمنوا بدين جديد أوجد في نفوسهم قيما جديدة ، وجعل منهم أناسا آخرين متحمسين للدين ، يستطيعون بكل صدق وإيمان أن يواجهوا الموت في سبيل الله .

واذن ، فقد نبئت بطولات فئة استطاعت أن تقود هذه الجموع الصاعدة ، وكان لابد للأدب والفن أن يسجل كل ذلك وأن يسير الوشم هو أيضا في موكب الصعود مسجلا معاني الشجاعة والجرأة والمروءة العربية الاصيلية ، وذلك باعتباره إحدى الوسائل التي استطاع بها الفنان الشعبي أن يساير روح الزحف الجديد نحو قمة حضارية جديدة .

والفنان الشعبي تأسره دائما مثاليات معينة ، فالجرأة تبهره ، والمروءة تهز منه المشاعر ، لذلك كانت حياة أبى زيد الهلالي ، وسيف بن ذي يزن ، وغيرهما ، شيئا لامعا في خيال الفنان الشعبي .

ومما هو جدير بالإشارة اليه فيما يتعلق بهذه الناحية ، أن القصة التاريخية في مدارجها الأولى كان مجرد اخبار عن حادثة أو رؤية ، ثم حدث أن تنقلها شفويا وعدم تعديدها بالتدوين ، قد سمح للخيال أن يفزوها ، فبدأت الحقيقة التاريخية تمتزج بالنسج الفني .. وشيئا فشيئا ، صار الابتداء هو العامل الأول ، والحقيقة التاريخية في مرتبة ثانوية .. فما كان يهم الفنان الشعبي من التاريخ هو مغزى التجربة لاتقرير الحقيقة ،

فالقصة الشعبية كانت تستهدف أساسا



يجل الفقر في ركابه ، فهو دائما يكتب العقول والقرائح ويسأل الاستاذ على كل موهبة للابتكار ، ويصيب جهاز الامة عموما بالتحول والنجمود ! وكل ما استطاع ان يضيفه الوشم الى ثروته الفنية خلال عصور الاستعمار ، هو التأثير بالازياء والملابس التي دخلت مع المستعمر الى البلاد فاحدثت تطورات واضحة في الملابس الوطنية .

ونستطيع ان نرى في نهاية الامر ان الرسم والتشكيل في مجال الوشم ليس فنا شعبيا قائما بذاته ، وانما هو جزء متمم للفن الشعبي في مجاله العريض ، فالوشم الذي يدقه القروي على ساعده ، يتهمه الزجل الذي يسمعه في البيئة نفسها ، وتردده الصور الملونة لابطال الاساطير الشعبية .

كما نستطيع ان نرى ايضا ، ان الوشم يتخذ وجوده في الحياة الشعبية تحت تأثير مواقع وبواضع عديدة :

فبالاضافة الى ما سبقته الاشارة اليه من

الضخم كان علامة مميزة للفحولة والرجولة الناضجة .

ويبدو ان رسوم الوشم قد أصابها حالة اضمحلال وضعف خلال فترة الحكم العثماني، شأنها في ذلك شأن سائر الفنون الشعبية الاخرى .

وقد يكون صحيحا ان الاتراك العثمانيين لم يلجئوا الى السطو على رسامي الوشم كما لجئوا الى السطو على مهرة الصنائع واصحاب الحرف اليدوية وأرسلوهم للعمل بالاستانة وغيرها من امهات مدنها . . . غير ان انحطاط المستوى الفني للفنون الشعبية من شأنه ان يؤثر على مستوى الرسم في الوشم . لان البيئسة المحيطة بالفنان كما هو معروف لها تأثير بالغ على مداركه وقدرته على الابتكار والابداع ، ومن ثم ، فقد تجرد الوشم وتجمدت الفنون الشعبية جميعا أو كادت في العهد التركي ، وفي غيره من عهود الاستعمار .

فمن المسلم به أنه أينما حل الاستعمار ،

وهناك في الواقع حالة تجعل تفسير فرويد للوشم على أساس جنسى تفسيراً مقبولاً إلى حد كبير .. ذلك أننا نلاحظ أن عمليات الوشم أيضاً يقبل عليها في الغالب شبان يطئون الدرجات الأولى نحو الرجولة وتكوين الأسرة.

وأخيراً ، يهمني أنؤكد الإشارة إلى أنني لا أعصد عادة الوشم، بل على العكس أعتقد أنها - برغم تعدد ملامحها وبواعثها - مازالت تحمل صفات وخصائص بدائية ، بالإضافة إلى أن العملية في حينها تسبب كثيراً من الألم الجسماني ، فهي في رأيي عادة سيئة غير خليقة بشعب ترتبط أسباب حياته بوسائل العلم والحضارة .. ولكن اتجهنا نحو دراسة مجالات التعبير الفني في الحياة الشعبية ، يقودنا مع ذلك إلى الاهتمام بالوشم باعتباره أحد هذه المجالات .. فالبحث في مجال الوشم ، كالبحث في مجال القصة الشعبية ، من الممكن أن يضع بين أيدينا مزيداً من تراث الفن الشعبي .

هذا التراث الذي ينبغي أن نسلجله وندرسه ونحتفظ به لقيمه التاريخية أولاً ، ثم لنستلهم ما نراه صالحاً من موضوعاته ووسائل تنفيذه بعد ذلك في أعمال فنية جديدة .

ويجدد بي في هذا المقام ، أن أشير إلى أنني استعرت من الفنان الشعبي « تكنيك » مرحلة ما قبل عبلية الوشم ، ذلك التكنيك الذي يستعمله في رسم نماذج صور الوشم على ألواح من الزجاج .. ثم انطلقت مع هذا التكنيك أعالج به رسم موضوعات كثيرة في لوحات جديدة ، وأستطيع أن أؤكد على ضوء نتائج محاولتي - أن التجربة كانت موفقة إلى حد كبير .

ولست أشك الآن في أن اتجهي نحو هذه التجربة كان ينبع أساساً من إيماني بأن تراث فنوننا الشعبية ينطوي على أمواج من النور وأمواج من الحب لن تتوقف أبداً عن التدفق إلى قلب الشعب وتثري حياته بميلاد أشكال جديدة .

بواعث مرتبطة بالديانة والمعتقدات ، قد نجد أحياناً يحقق وجوده بدافع التجمل والزينة كمجرد وحدات زخرفية في أعلى الذقن أو في الجبهة ، وعلى ظهر اليد اليمنى أو اليسرى أحياناً ، وعلى الذراع اليمنى أو الذراعين معاً ، أو في القدم ، أو فوق وسط الصدر ، وهناك على سبيل المثال نساء الجنوب بلونهن القاتم يشمن الشفاه أيضاً ليكسبن أسنانهن بريقاً ..

وقد نجد أحياناً أخرى كمجرد وسيلة لاثبات الشخصية ، كذلك الذي يشم اسمه وتاريخ ميلاده على ساعده .

وفي حالات غير هذه وتلك قد نواجه وجوهه بمثابة « رقية » .. كذلك الذي يشم آية الكرسي على إحدى ذراعيه وكذلك الطفل الذي يوشم بنقطة في أعلى جبهته حتى لا يمسوت أخواته الذين يولدون من بعده .

ويرى فرويد فوق ما تقدم في كتابه أن رسوم الوشم وأشكاله هي في الحقيقة رموز ذات علاقة وثيقة بالجنس ، فمثلاً بعض صور الوشم تضم رسم فتاة يحيط بها سمكتان وسمعان ، والرجل الذي ينق على صدره مثل هذه الصورة مثلاً ، إنما يدل تصرفه هذا على رغبة كامنة فيه إلى امتلاك فتاة معينة كمروس مشتهة ، ووضع السمكة إلى جانبها يشير إلى اشتهاه حياة الرخاء والنسل ، أما السبعان الذي يرمز أصلاً إلى الشيطان فهو يفصح عن خوف يعتمل في نفسه من قوى الشر ويأمل ويعتني أن يجنبه الله كل ما يمكن أن يجلبه الشيطان إليه من شرور تسبب له الأحزان .



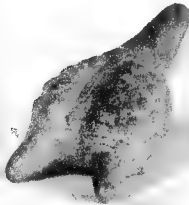
مصادر آلاتنا الموسيقية الشعبية

د. الدكتور محمود احمد الحفنى

درج الكتاب والمؤرخون حين يتعرضون للكتابة عن الموسيقى على ان يقولوا انها سابت الزمان ، وماشت الحياة منذ القدم ، ونشأت مع الانسان الاول وقد حاكى بها الطبيعة حين دوت بقصف الرعد وخبر المياه وحليف الأشجار وتغريد الطيور .

وهذا القول لا يعلو الصواب فى جملة . انما الذى ينبغى التنبيه اليه ان استخدام لفظ « الموسيقى » هنا استخدام مجازى الى حد بعيد . فليست هي هذا الفن الجميل الذى نعرفه اليوم والذى تعده فى الصدارة من الفنون الجميلة ، مهذبة النفس ، مرققة المشاعر ، مرفهة المجتهدين ، الى بقية هذه الصلوات ...

انما موسيقى الانسان الاول والشعوب الفطرية مجرد اصوات ساذجة فى ادنى درجاتها ، ولا يمكن ان تكون أنشودة غرام ، ولا سببا من اسباب الترويح والترفيه .



شخصية من يهو
(منطقة لامبايك)
عصر قبل اكتشاف
كوكب لأمريكا
محفولة بمحتف
الآلات الموسيقية
ببرلين الغربية

مع تطورها في هذا الشعب لتستوضح مصرها فيه .

والتطور الذي يعرض له علم الموسيقى المقارن فيما يعرض له من موسيقى الشعوب المختلفة المنتشرة الآن على بساط الكرة الأرضية مجتمعة ما هو الا سلسلة متصلة الحلقات من تاريخ تطور موسيقى واحد تقدم فيه شعب وتأخر آخر . وكما تستطيع ريشة المصور أن ترسم لنا في صورة واحدة منبسطة جميع الكرة الأرضية سهولها ونجادها ، منخفضاتها ومرتفعاتها ، مائها ويابسها ، كذلك يستطيع علم الموسيقى المقارن أن يعرض لنا في وقت واحد مختلف التطورات التي مرت بها الشعوب البشرية المختلفة التي لا تحصى . فنستطيع بذلك أن نكون صورة صحيحة عن التطور الموسيقى الذي يحدثنا عنه التاريخ في تعاقب أجياله منذ آلاف السنين .

ولقد تقدم علم الموسيقى المقارن في السنوات الأخيرة تقدما باهرا أيد المحققان العلمية التي ذهب إليها التاريخ الموسيقى . وأصبحت تلك البحوث مستندة في معالجتها على أسس علمية واضحة دون مجرد الاعتماد على قول فلسفي أو خيال شعري .

انه ليتوافق اليوم ، منتشرا في أنحاء الكرة الأرضية . وجود أمثلة من جميع المذنبات والتطورات المختلفة التي سار فيها الانسان منذ نشأتها الأولى حتى اليوم . فهناك قبائل لا تعرف الى اليوم أى نوع من أنواع الموسيقى كقبائل الشروا في أروجواي وقبائل جوراني بالبرازيل وقبائل وديان كوبو بسموطرة . فان حياة أهلها رغم مشقتها وكثرة متاعها حياة ساذجة مجعدة لا تعرف الاعياد ولا الرقص والأفراح وما الى ذلك من أسباب المرح واللهم . ومثل هذه القبائل نسميها « القبائل غير الموسيقية » .

ثم هناك قبائل أخرى فطرية أكثر نصيبا في الموسيقى من تلك التي تقدمت ، أمثال قبائل الغيدا في جزيرة سيلان وقبائل الغانيجة

ولقد غنى جميع الباحثين ، من أقدم فلاسفة اليونان الى علماء العصر الحاضر بالبحث عن الموسيقى ونشأتها وأغراضها وتطور آلتها ، وغير ذلك من المسائل التي تنصل بتلك الناحية .

وعلى الرغم من أهمية تلك البحوث وكثرة الذين عالجوا الكلام فيها ، فقد ظلت تحييط بها سحابة من الغموض حتى السنوات الأخيرة . ذلك أنها كانت تستند الى فروض مضطربة ، قائمة على غير دليل محسوس أو برهان علمي . فلم تحصل من مجموعها الا على أقوال متضاربة لا تليق أن تتفق حتى تختلف وبناقض بعضها بعضا .

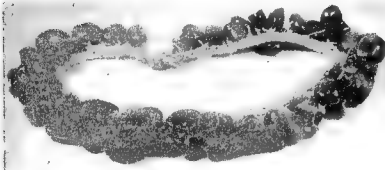
وظل الأمر كذلك حتى تقدم « علم الآثار » تقديما باهرا وكثرت الحفريات المنقبة عن المذنبات القديمة ، فاستطعنا معالجة تلك البحوث بعد ذلك على ضوء العلم الصحيح ، مرجعنا في ذلك تاريخ صححت وقائمه ونقوش موسيقية حلت رموزها ، بل وآلات عثر عليها أثناء عمليات الحفر المختلفة التي أجريت وتجرى كل يوم في المواطن الأثرية .

واستطاع التاريخ الموسيقى حين يتصلبى للبحث عن هذا الموضوع أن يتحدث عن حقيقة ثابتة يؤيدها العلم وتنطق بصحتها الصور والنقوش .

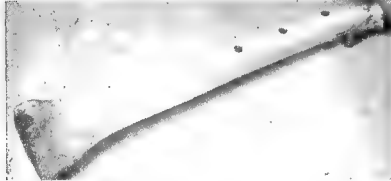
ثم نشأ في نهاية القرن الماضي « علم الموسيقى المقارن » ، وهو في ايجاز دراسة موسيقات الشعوب المختلفة والمقارنة بينها وتعرف مدى مدنيتهما . فهو علم يبحث في موسيقى العصر الحاضر عند الشعوب المختلفة من القبائل التي لا تزال تعيش على الفطرة حتى أوسع الممالك مدنية وحضارة . ثم هو يتصدى لجميع هذه الموسيقات بحثا وتحليلا في ماضيها وحاضرها ومستقبلها . وهذه المادة وإن ساءرت التاريخ الموسيقى في كثير من نواحيه فانهما تختلف عنه عند معالجتها موسيقى شعب من الشعوب ، اذ تنصق في ألبانها الحاضرة وسلالها والآلات لتتبع مصدرها ونشأتها ، ثم تمشي



شخشيشة ذات مقبض من بيو
عصر قبيل اكتشاف كوليس
لامريكا مطوطة بمتحف الآلات
الموسيقية ببرلين الغربية



عليقة من الشخشيش من
الكومرون مطوطة بمتحف الآلات
الموسيقية ببرلين الغربية



لأى من عظام آدمية من أمريكا
الجنوبية مطوطة بمتحف الآلات
الموسيقية ببرلين الغربية

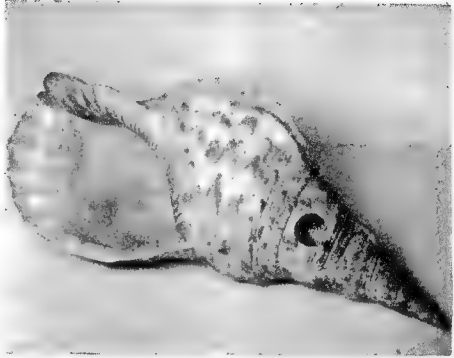
• يتوافر لدى قبيلة معينة أو طائفة من الشعوب
شغف بنوع خاص من الآلات ، كما يحدث أن
تكره قبيلة أو شعب التقليد بنوع خاص منها .
والآلات في هاتين الحالتين من صنع الإنسان
المتأثر بتأثيرات المدنية والتنقل من بلد إلى بلد
ومن مدينة إلى أخرى • لذلك فإن الآلات
الموسيقية تعتبر جزءاً من المدنيات العالمة ، بل
ومرجعاً تاريخياً في التدليل على ما قطعته
الشعوب في تلك المدنيات • بل إن التاريخ
العام يعتمد عليها اعتماداً كلياً في تعرف مدى
تطورات الإنسان في حياته الأولى •

والآلات الموسيقية لا تقوم في خدمتها

في شرق إفريقيا وقبائل أورانيج كرو في
سومطرة • وتلك القبائل لا تعرف حتى اليوم
أية آلة موسيقية ، وإنما لها نصيب متواضع
من الأغاني البدائية التي لا تتمتع بأنغامها
الصوتية أو الثلاثة • وهذه القبائل في موقعها
الجغرافي وحالتها الاجتماعية تدل دلالة قاطعة
على أن موسيقياها ما تزال في بدايتها ، وأنها
لم تخط أية خطوة نحو الموسيقى بوصفها فناً
جميلاً •

أما الآلات الموسيقية فهي على النقيض من
الفناء تماماً من حيث نشأتها وتطورها • فإنها
في ذلك ترجع إلى عامل مدني بحت • وقد

قوقعة مائية من
مجموعة جزر بولينيزيا
بالمحيط الهادئ مخفولة
بمتحف الآلات الموسيقية
ببرلين الغربية



وانك لتجد في صعيد واحد - في بلادنا -
النأى المصرى القديم الذى يرجع تاريخه الى
ما قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين ، يقف
جنباً الى جنب مع الرباب العربى الذى هو من
انتاج العصور الوسطى ، بل والى جانب آلة
الكمان (الفيوينة) فى أحدث صور تطورها .
وتأليف « النخت » فى الموسيقى العربية يقدم
لنا الدليل القاطع على مدى « التمايش السلمى »
المتوافر بين هذه الآلات المختلفة المتباينة .
وأقدم الآلات الموسيقية التى عرفها الانسان
الفطرى لم تكن الا مجرد أدوات تنبث منها
اصوات دوى وضجيج ، متشوهاً استخدما
تلك الاصوات للرقابة من بعض الظواهر
الطبيعية وطرد الأرواح الشريرة أو استعطاف
للعوامل الخيرة واستعجال لما يرجى منها .
وشعور الفرد فى تلك الشعوب لا يكاد
يكون له أثر ، والجميع مشتركون فى حياة
عامة عمادها الدفاع عن النفس ورد نهضة
الجوع . وكما تتماثل أجسام أفراد تلك
الشعوب كذلك تتماثل عقولهم . وهم يشتركون
فى تحمل أعباء حياة متماثلة متشابهة فى
الجميع بسبب تشابه ظروف تلك الهيمامة

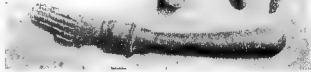
للتاريخ بتحديد عصر معين أو زمن بالذات ،
كما هو الشأن فى التماثيل أو النقوش أو
المسكوكات من حيث وضعها من أزمنة التاريخ
انما خدمة الآلات الموسيقية للتاريخ ترجع الى
اتصال تطورها منذ نشأتها فيما ظهر منها قبل
التاريخ ، حيث لم يترك الانسان له أثراً الا
ما كان متصللاً بالاصوات التى تترجم عنها
تلك الآلات . والآلات الموسيقية التى ظهرت
قبل التاريخ والتى تخرجها الحفريات وتحتفظ
المتاحف بالكثير منها لا تزال - كما قلنا -
موجودة بعينها حتى الآن فى كثير من القبائل
والشعوب الفطرية .

وان وفرة تلك الآلات ، وتطورها المحدود ،
ووضوح انتقالها من جهة الى أخرى ، كل ذلك
يجعل من السهل متابعتها الى ما قبل التاريخ
بزمن طويل . بل ان هذه الآلات السكونية
الأنواع المتعددة العصور تراها مبعثرة فى كل
مكان بغير ترتيب زمنى ، تعيش جنباً الى
جنب . فانك لقرى فى الشعب الواحد آلات
مثل الشخاشخين الملوثة بالقمع مما كانت
تستعمل فى العصر الحجري ، تراها الى جانب
آلات أخرى لم تظهر الا فى العصر البرونزى .

الأرجل الصلقة : صاجات
من الخشب ملونة باللون
الأحمر مطبوعة بالمتحف
المصرى - بيرلين الشرقية



الأيدي الصلقة مصنوعة
من الخشب ملونة باللون
الأحمر مطبوعة بالمتحف
المصرى - بيرلين الشرقية .



مصار من برونز عصر قبل اكتشاف كوليس لأفريكا
مطوف بمتحف الآلات الموسيقية ببرلين الغربية



المحدودة . لذلك لا تجد في موسيقى الشعوب
الفطرية أثرا للتعبير النفسى من ألم أو فرح .

فالإنسان الفطرى وابن المدنيات الأولى يرى
نفسه محوطا بألاف الظواهر الطبيعية التى
لا يدرك لها تعليلا ، ولا يستطيع أن يفهم لها
مصدرا ، أو يعرف لها سببا . يرى الولادة
والموت ، والتناسل والإنتاج ، والنمو والقسط
والطر والجفاف ... يرى يريق الشمس
وطلام الليل ، وهبوب الرياح وقصف الرعد
وميض البرق ، فلا يدرك سبب كل هذه
الظواهر ولا يعرف من الذى سيطها عليه .

إنما كان هم الإنسان الفطرى ، أكثر من
التفكير فى تحليل هذه الأمور ، أن يعرف
كيف يدفع أذاها عن نفسه ، وكيف يتقلب
على الناحية السبئية منها وكيف يلتمس الناحية
الخيرة فيها ... كيف يتقلب على الأرض
الجافة التى لا تنتج نباتا ؟ وكيف يعالج
المراة العاقر ؟ وكيف يتقى الموت ؟ وكيف
يتخلص من المرض ؟ وكيف يوفر المحصول ؟
وهو فى محاولته الإجابة عن جميع هذه
المسائل لا يلجأ الى العقل أو تحكيم العلم
والمنطق ، أو الاستعانة بالعلوم الطبية
والصحية ... انه لا يفعل شيئا من هذا .

انما يلجأ الى الصراخ ومجر الأصوات
استعظافا لتلك القوى التي لا يفهمونها .
فأفراد هذه الشعوب يستعينون على دفع
الأمراض بطرد ما يعتقدونه « أرواحا شريرة »
تتسلط على المريض ، وما وسيلة ذلك الا
الرقص والغناء والتصفيق والتصويت في
الزماير واحداث الضجيج بالشخاشخ
والصفقات ٠٠٠ وهم يستعينون في التغلب
على تمسر الولادة بالالتجاء الى اصطناع
حفرة في الأرض يغطونها باللواح خشبية
فتصبح تلك الحفرة بمثابة « صندوق رنان »
على حد تعبيرنا العلمي الحديث ، ثم هم
يدقون عليها استعظافا للآل الكبرى وهى
الأرض لمعاونة الأم الصغرى المتعسرة في
الولادة .

وهم يستخدمون تلك الأدوات الصوتية
يقبضون عليها بأيديهم أو يعلقونها في
أوساطهم وأرجلهم .

لهذا لم يكن الإنسان الأول يعرف من الآلات
الا ما ينبعث منه ضجيج ودوي . يستخدمها
للوقاية من الظواهر الطبيعية لمطاردة الشر
واستعمال الخير . ولم تكن ثمة أهمية للصوت
في هذه الآلات من الناحية الموسيقية . انما
المهم أن يكون الصوت مغزعا غريبا .

**والقدم أنواع هذه الآلات جميعا « الآلات
الإيقاعية أو آلات النقر » . وأقدم تلك الآلات
أعضاء جسم الإنسان ، فقد استخدمها في
التصفيق بالأيدي والرق بالأرجل ذلك لأن
الإنسان الفطرى مدفوع بسليقته الى استخدام
أعضاء جسمه قبل أن يفكر في أداة أو وعاء
يستخدمه في غرضه . فهو لا ريب قد
استخدم حفنة يديه للاستسقاء قبل أن
يستخدم كوبا للشرب . ومن المؤكد أنه وجد
في جمع كفه أول ما يدافع به عن نفسه
فاستخدمها قبل أن يعمد الى استعمال عصا
أو هراوة . وطبعى أن يبسط ذراعيه
للتجديف في الماء قبل أن يهتدى الى استخدام
المجاديف ٠٠٠**

وهكذا حاول الإنسان الأول استخدام
أعضاء جسمه لتقوم له بجميع حاجاته ومرافقه

ويحاول أن يجد دائما من هذه الأعضاء
ما يقوم له مقام الآلات والأدوات .

وهكذا حين حاول الإنسان أن يجد الآلات
الموسيقية تبين له أن اليدين والرجلين يمكنها
احداث أصوات متوافقة ، فسخرها في ضبط
الإيقاع وتقويته بطريقة تلقائية ، إذ أن حركات
اليدين والرجلين تميل بطبيعتها الى الانتظام
وان الإنسان ليسير بسليقته سيرا ينظم
الحركات . ولذلك كان التصفيق باليدين
والضرب بهما على الفخذ والبطن والدق على
الأرض بالقدم أقدم ما عرفه الإنسان من الآلات
الموسيقية . وهذه تكاد تكون في قدمها ملازمة
للغناء تعرفها الشعوب قبل اهتمامها لأية
آلات .

ثم ارتقى الإنسان الى محاكاة أعضاء جسمه
فصنع الأيدي المصفقة (صورة ٦) والأرجل
المصفقة (صورة ٧) . ثم تفنن في صنع
المصفقات والمقارع والشخاشخ ، وضرب على
الأرض بعضا وقصبة . ثم تقدم مع الزمن في
صناعة تلك الآلات الإيقاعية شيئا فشيئا
وتطور بها حتى صنع الطبول والدفوف ثم
الصنوج المعدنية المختلفة الأنواع .

ثم اهتدى الإنسان بعد الآلات الإيقاعية الى
آلات النفخ . وأقدم تلك الآلات القصبات
والعظام المجوفة والقواقع المائية . وهذه كلها
لم يكن على جوانبها في الغالب ثقب تنقل
عليها الاصابع لاستخراج أصوات مختلفة ،
انما كان يصدر كل منها في أكثر الحالات
صوتا واحدا مغزعا . حتى لقد كان أكثرها
لا ينفخ فيه ، انما يصوت فيه صراخا وصياحا
كالتصويت في قصبات العظام (صورة ٤)
لابعداء الأرواح الشريرة ، والتصويت في
القوقعة المائية (صورة ٥) لاستعجال سقوط
الأمطار .

وواضح أن مثل هذه الآلات لا شأن لها
بالتطريب أو إثارة العواطف ، وليست لها أية
قيمة فنية من الناحية الموسيقية كفن جميل .
ثم تفنن الإنسان في آلات النفخ فصنع
« المصفاة » (صورة ٨) وهو مجموعة من
القصبات مختلفة الأطوال متلاصقة ، مفتوح

(صورة ١٠) ثم يهتدى الى المغنق بالأصابع على الأوتار في مواضع مختلفة منها ، فيستخرج من الوتر الواحد أصواتا متعددة ، اذ ان كل عفق بالأصابع على موضع من الوتر انما هو بمثابة وتر جديد .

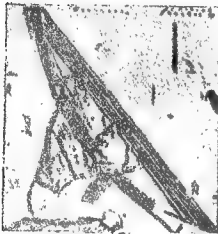
وهكذا تتم للانسان معرفة الأنواع الثلاثة من الآلات الموسيقية وهي بحسب ترتيبها الزمني :

- (١) آلات النقر أو الآلات الإيقاعية .
- (٢) آلات النفخ .
- (٣) الآلات الوترية .

وهذه المعرفة استغرقت من الزمن عشرات بل مئات القرون ، قطعتها البشرية جميعا ، في تطورات مدنية ، تغيرت خلالها النظرة للآلات الموسيقية فلم يعد ما تحدثه من الضوضاء وأصوات الفزع والخوف هو كل ما يرجوه الإنسان منها ، بل أصبح يرى فيها وسيلة تأثير في المشاعر والمواقف .

وبعد أن توافر لدى الإنسان الآلات الموسيقية المتعددة وعرف عددا من الأصوات المختلفة الدرجات بدأ ظهور السلم الموسيقي الذي تخضع له صناعة جميع الآلات الموسيقية .

عازف بالة الصنج الوترى (الهارب)
من نقوش الأسرة الرابعة
(أهرام الجيزة مقبرة رقم ٩٠)



عازف بالناي الطويل من نقوش الأسر الفرعونية
في المقبرة القديمة

أحد طرفيها مطلق طرفها الآخر ، وليس على جوانبها ثقبوب . ثم تطورت منها آلات الناي (صورة ٩) والقصبية والقصابة وما شابهها من آلات النفخ المفتوحة الطرفين ، وقد فتحت على جوانبها الثقبوب . وبذلك تقوم آلة واحدة كالناي مقام مجموعة قصببات المصفر ، اذ أن كل ثقب يفتح على جانب الناي يكون بمثابة قصببة جديدة لاحداث صوت جديد . وتتطور صناعة آلات النفخ شيئا فشيئا حتى تصنع من المعادن كالبيوق والنفير وما يماثلها .

و الآلات الوترية ، آخر ما يهتدى اليه الانسان من أنواع الآلات الموسيقية . وكان أول صنمها من عصا قابلة للالتواء ينزع منها غلافها من الوسط ويظل مثبتا فيها من الجانبين ثم يهتدى الانسان الى استخدام وتر اجنبي يركبه في تلك العصا . ثم يضع الوتر على صندوق رنان ، أو صندوق مصوت ، مثل قرع العوم . ثم تتعدد الأوتار ...

ويتفنن الانسان بعد ذلك في صنع الصناديق المصوتة وأشكالها ، فيصنع الآلات المختلفة ذوات الرقبات المتباعدة الأشكال

الموسيقى الشعبية تقام بميرنجيب



الموسيقى والأغاني الشعبية تعتبر من أهم الوسائل التي يعبر بها الشعب عن نفسه ، وهي التي قد قيل فيها « اذا اردت أن تعرف رقي شعب فاستمع الى موسيقاه .. » ولهذا فهي ليست تسلية بالنسبة للشعب ، بل هي المرآة الصادقة التي تعكس احساسه المختلفة ، ولا يوجد أى شعب فى أى مكان الا وله أغانيه وموسيقاه ، التي ينتقل طابعها من جبل الى جبل ، وذلك عن طريق الالتقاء الشفاهي .

والسمات الرئيسية فى الاطار العام تظل دائما محتفظة بكيانها مهما حدث بفعل مرور الزمن، وقد يتفرق الشعب الواحد لأسباب سياسية أو نتيجة للهجرات ، ولكن أجزاءه المتناثرة تظل دائما لها نفس موسيقاها وأغانيها الشعبية .

وقد تحدث تغيرات نتيجة للزمن ونظرات مراحل الحضارة واستقبال التيارات الثقافية المختلفة التي تجيء الى الشعب من أقطار أخرى ، والشعب يقوم فى الوقت نفسه بارسال ثقافته وحضارته الى شعوب متعددة . ولكن مما لا شك فيه أن الطابع الأساسى

ومصنوعة من خامات البيئة ، وهى سهلة فى
العزف عليها .

والموسيقى الشعبية تؤلف شفاهيا وبواسطة
مؤلفين من البيئة نفسها ، ولا يهمننا معرفة
أشخاص هؤلاء الفنانين ، بقدر ما يهمننا مبنى
الشعب لهذه الموسيقى ونطقها حسب بيئته
ومن خلال لهجته وعاداته وتقاليده واستخدامها
فى حياته اليومية وحمله لها أينما ذهب ، فإن
عمال البناء النازحين مثلا من الصعيد الى المدن
الكبرى للعمل يحصلون معهم اغانيهم التقليدية
بإيقاعاتها والحانها المتناسقة مع طبيعة عملهم
برغم وجودهم فى بيئة مختلفة لها اغانيها
والحانها الخاصة ، ولكن اغانى الراديو
والتلفزيون لا تؤثر تأثيرا كبيرا فيهم بل
يرددون اغانيهم المستمدة من بيئتهم والمحفوظة
بطابعها التقليدى والتي تسر الحانها وإيقاعاتها
متناسقة مع إيقاع حركة العمل الذى يقومون
به .

اغنية عمل لعمال الحفر فى منطقة معهد الأخصر

المغنى :

— أكل اللمون درسنى هات لى عنب وتين

المجموعة :

هات لى عنب وتين هات لى عنب وتين

— هات لى رمانه فى جيبك من جناين خميم

من جناين خميم من جناين خميم

— أه كل لى صبيه لما يطيب الزبيب

لما يطيب الزبيب لما يطيب الزبيب

— نجلوك من بلادك نجابيل يا حبص

نجابيل يا حبص نجابيل يا حبص

— واتحسننت للمهوفة يا حليلك يا عزب

يا حليلك يا عزب يا حليلك يا عزب



والموسيقى الشعبية تختلف عن الموسيقى
الثقافة ، بأن هذا النوع الأخير تتحكم فى
تأليفه وأدائه الدراسات والقواعد العلمية ،
فهو منظم فى إيقاعاته وتراكيبه وبنائه الفنى
فى الأداء بالصورة الصحيحة التى يكتبها
المؤلف الأصلى وفى عبارة موجزة أن
الموسيقى الثقفة هى ذلك النوع الذى يسلك
فى علم الموسيقى العام .

وأما الموسيقى الشعبية فهى تتميز ببساطة
مكوناتها فهى موسيقى ميلودية (لحنية) سهلة
الأداء ليتمكن الشعب من ترديدها بسهولة ،
ولكن رغم بساطة مكوناتها فهى تحمل قىما
جمالية وفنية عالية ، وتعتمد الموسيقى
الشعبية بصفة أساسية على الغناء والإيقاع ،
كوسيلة سهلة لترديد الاغانى بالنسبة للشعب
كما تعتمد على آلات موسيقية بسيطة التركيب



بيللا باروتوك

الثقافة ، وكان العنصران الأساسيان للموسيقى
فى حياة الشعوب الى القرن السادس عشر
هما : الموسيقى الشعبية والموسيقى الدينية،
وكان تأثير الموسيقى الشعبية فى الموسيقى

- نجلوك من بلادك نجايل يا جواف
نجايل يا جواف نجايل يا جواف
- حطوك على ثغر الحلوه تتكلم ولا نخاف
تتكلم ولا تخاف تتكلم ولا نخاف
- نجلوك من بلادك نجايل يا لمون
نجايل يا لمون نجايل يا لمون
- حطوك على صدر الحلوه تتكلم بالجانون
تتكلم بالجانون تتكلم بالجانون

درسنى : حرسنى نجلوك : نفلوك
نجايل : نقايل جواف : جوافه
الجانون : القانون

علم الموسيقى الشعبية

ولقد أصبح للموسيقى الشعبية علم
مستقل بذاته ، وله دراساته ونظرياته
ومناهجه العلمية فى الجمع والتصنيف
والدراسة المقارنة، وعلينا أن نتعرف أولا على
مرحلة البدء والاهتمام والدعوة الى جمع الأغاني
والموسيقى الشعبية وتأثيرها فى الموسيقى

النوتة رقم (١)



Parlando

So ga-le-ri-ge a pue-ri. La gon-dol-ko-zik - ö ma-ga-la

gon-dol-ko-zik ö ma-ga-la. Habt ihr den gitta zu neh-men

mit dem schenken die zu neh-men! Darf ich's Blau-bart, darf'sich, Blau-bart, Viel --

er- folg -- er.

Réclame

Die ge-hört nun al-le weite,

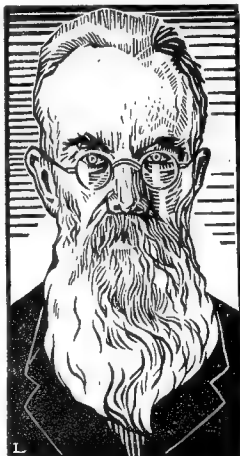
hier wohnt die nun Has-sen, am Abend....

الثبوت رقم (٢)

دایمی گورساکوف

الدينية واضحا ، ولكن يرغم هذا فقد كانت معظم المؤلفات التي تتحدث عن عالم الموسيقى حتى ذلك الوقت تتكلم عن وسائل تحسينها وتطورها ، وعن مؤلفين موسيقيين معروفين ولهم مؤلفات موسيقية ذات شهرة ونجاح ، وأما عن الاغاني الشعبية المتوارثة فلم يتناولها الكتاب الا قليلا وبطريقة عابرة ، ويوجد الآن جزء من النصوص التي دونت لبعض الاغاني الشعبية وهي موجودة في المتاحف والمكتبات العامة في بعض دول العالم ولسكن الآلات الموسيقية الشعبية نالت نصيبا اكبر من العناية بمعرفة انواعها وطرق تراكيبها وعرفها .

الى أن جاء منتصف القرن السابع عشر ،
وأخذت الحاجة السياسية والاجتماعية تدعو
الى تحرير الشعوب والعناية بالفنون المتبقية
عن الشعب وظهرت طبقة من الأدباء والفنانين
يدعون للاهتمام بها ومنهم الكاتب الألماني



الأغاني الشعبية التي جمعت ودونت موسيقيا
وقتناك .

وأما في النصف الثاني من القرن التاسع
عشر فقد تجدد الوضع بالنسبة للجامعين
وأخذوا يجمعون كل أنواع الأغاني والموسيقى
الشعبية ، بغض النظر عما له قيمة جمالية في
مظهره ، وظهرت أمام الجامعين والباحثين
مشاكل الجمع والبحث وأصبح الأسلوب
العلمي هو أساس عمليات الجمع والدراسة ،
وتألفت الجمعيات التي تضم المتحمسين لجمع
الأغاني الشعبية ومراجعة تدوينها موسيقيا
مراجعة دقيقة ونشرها بعد ذلك وقد حدث
ذلك في الوقت الذي أصبح الفلوكلور علما
قائما يراسه له دارسوه المتخصصون فيه .

**ويجدد بنا أن ثلوه بذلك الأسلوب الجديد
في التأليف الموسيقي الذي ظهرت أسسه في
ذلك القرن وهو الأسلوب التميز بالطابع
القومي والترابط بمؤلفات كبار مؤلفي ذلك
العصر وجامعي الموسيقى الشعبية الذين أمدهم
بالمادة الغنية فأصبح عملا فنيا متكاملًا .**

وقد كان لهذا الأسلوب الجديد دافعان
أساسيان الأول وطني فإن آثار المؤلفين الذين
أرادوا أن يشاركون في الحركة الوطنية لتحرير
أوطانهم يظهر فيها الطابع الموسيقي لوطنهم
كامل أساسي ومن أمثال ذلك « شوبان »
البولندي ومؤلفاته المبنيّة على الرقصات
للشعبية لبولونيز والمازوركا . أما الدافع
الأخر فهو شعور بعض كبار المؤلفين بأن بلادهم
لم يكن لها تأثير هام في تاريخ تطور الموسيقى
فأرادوا أن يثبتوا وجودها في أعمال موسيقية
كبيرة أساليبها مبنيّة على الألحان والرقصات
الشعبية لبلادهم ، ونذكر منهم رواد المدرسة
الروسية الحديثة في الموسيقى « جليнка »

« ليسينج » الذي أخذ يدعو الى الاهتمام
بالأغنية الشعبية ، وقد أصبح الكتاب
خصوصا أوائل الاتجاه الرومانسي يتحدثون
عن نشأة الأغنية الشعبية ومنهم : أولنت ،
وشليجل ، وبوهيم ، وتسيير .

وقد كتب السكاكيب الألماني « هرد »
عام ١٧٧٨ مؤلفا عن الأغاني الشعبية الألمانية
بعد أن جمع بعضا منها وذكر في مقدمة كتابه
« الأغاني الشعبية » أنها أرشيف الشعب
تفصح عن طريقة تفكيره وإنها لغة عواطفه .

وفي عام ١٨٠٧ وضع بيتهوفن الموضوع
الرئيسي للحركة الأولى في سيمفونيته
السادسة « الباستورال » أغنية شعبية للرعاة
من منطقة « آلفرانييسا » وألّبت الباساكت
الموسيقى الفرنسية « ثيوسف » ذلك بعد أن
جمعها وقام بأبحاث مقارنة عنها من نفس
المنطقة ، وقد وصف بيتهوفن نفس هذه
السيمفونية بأنها « تعبير عن المشاعر وليست
تصويرا للمناظر » .

نوتة موسيقية رقم ١

ملحوظة : النوتة الموسيقية الموضوع فوقها
خط هي الميلودية التي استخدمها بيتهوفن .

— وفي ذلك الوقت بدأ الجامعون في مختلف
البلاد الأوروبية يهتمون بجمع الأغاني والألحان
الشعبية من أفواه الشعب ويطوفون بالقرى
والجبال وكل مكان ، ولكن كان هدف هؤلاء
الجامعين الأوائل هو جمع الأغاني والألحان التي
تصلح من الناحية الفنية لوضعها في مؤلفات
موسيقية ، وذلك بعد أن عمل تعديل في تلك
النصوص الموسيقية حسب ما يراهي لكل منهم .

كما كانت توجد أخطاء علمية كثيرة في

وقد جمع مئات من الاغاني الشعبية الفرنسية وله كتب ومؤلفات عديدة في الموسيقى الشعبية نال عليها عدة جوائز ، أما « بيل بارتوك » الباحث الموسيقى والمؤلف المجرى زميل « دولتان كوداي الرئيس الحالي للمجلس الدولي للموسيقى الشعبية » في ابحاث الموسيقى الشعبية فقد جمع حوال سبعة آلاف مقطوعة من الاغاني الشعبية المجرية وبحثها وقدم دراسة عنها وله مؤلفات موسيقية عديدة قائمة على الميلوديات الشعبية التي قد قام بجمعها ومن امثال هذه المؤلفات الموسيقية الدراما الموسيقية والتي يظهر فيها سيادة الموسيقى الشعبية .

٢. نوتة موسيقية وقم .

القناء الشعبي الذي استخدمه بيل بارتوك في الدراما الموسيقية .

ولن يتسع المجال الآن لنذكر أكثر من هؤلاء الجامعين والدارسين للموسيقى الشعبية فقد أنشئت بعد الحرب العالمية الثانية مراكز للدراسات الموسيقية الشعبية وأصبح هذا العلم يدرس كمادة أساسية في مختلف معاهد وأكاديميات الموسيقى في العالم .

وبالأكيريف وريمسكي كورساكوف ومسيزار كوى وبورودين (وهؤلاء من المؤلفين الموسيقيين الذين التزموا وضع الحان الاغاني والرقصات الشعبية دون ادنى تعديل في ميلودياتها) وقد لاقوا تشجيعا كبيرا من حكومة بلادهم ومساعدة تامة من جامعي وباحثي الموسيقى الشعبية امثال سيروف وفيلوف اللذين جمعا عددا كبيرا من الاغاني والرقصات الشعبية الروسية وأبحاثهما في دراستها ذات قيمة علمية عظيمة لبلدهما ، وكان لها أيضا كبير الاثر في أن تابع منهجها كثير من الجامعين والدارسين في البلاد الاخرى ، وكذلك « فرانز ليست » المؤلف الموسيقي المجرى ورابسودياته الهنغارية التي يعتمد تأليفها على الموسيقى الشعبية المجرية .

واخذت دراسة الموسيقى الشعبية تتقدم باطراد وتتوسل بالمنهج العلمي الصحيح وذلك في طرق الجمع والتدوين والتصنيف والتسجيل ، فقد جمع الباحث الموسيقي « كرون » مثلا حوال سبعة آلاف مقطوعة من الاغاني والموسيقى الشعبية الفنلندية (١٩٣٣-١٨٩٨) وتعد الدراسة المقارنة لها مثالا يحتلى في دراسة الموسيقى الشعبية ، وهناك الباحث الموسيقي الايطالي « ألبرتو ناغاريا » الذي جمع عسكدا كبيرا من الاغاني الشعبية في جزيرة صقلية وله دراسات في الاغاني الشعبية الصقلية ، والباحث الموسيقي الفرنسي « تيروست »

اعداد فرق الفنون الشعبية واظهارها على فئسة المسرح



قلم: أحمد رشدي صالح

زارت الجمهورية العربية ٣٠ فرقة اجنبية للفنون الشعبية ، وذلك في السنوات القليلة الأخيرة •

وارتفعت الستائر ، عن ٤ فرق مصرية ، تقدم ألوانا من الغناء والرقص الشعبي العربي •

وفي الشتاء الماضي ، انعقد أول مهرجان دولي للفنون الشعبية ، واشتركت فيه فرق تمثل ١١ دولة •

وخلاصة هذا كله ، أن الرقص والغناء الشعبي ، قد أصبح جزءا من فنوننا المسرحية •

وتثير هذه الحقيقة مجموعة من الاسئلة أهمها - في نظري - سؤالان : الأول ما هو مستقبل هذا النوع من الفن المسرحي ؟

والسؤال الثاني : ما هو المنهج أو المناهج التي ينبغي أن نأخذ بها في اعداد فرق الفنون الشعبية واظهارها على خشبة المسرح •

ما هو مستقبل لهذا الفن ؟

تعتبر فنون الرقص والغناء الشعبية المسرحية ، من أحدث فنون المسرح في العالم كله • فهي - فيما ترى - ثمرة هذا القرن وثمرة التغيير العميق الذي طرأ على ثقافة الانسان وتصوره لأفاق فن المسرح وأبعاده •

ويحمل هذا الفن ، طابع وبصمات فنون مسرحية أخرى ، سبقت الى الوجود • ففيه لمحات من فن الباليه ولحاحات من فن الايماء الدرامي ، ولحاحات من المسرح الموسيقي ولحاحات من المسرح الاستعراضي •





رقصة المجالة (الفرقة القومية للفنون الشعبية)



رقصة المجالة (الفرقة القومية للفنون الشعبية)

ومثل هذا الاتجاه تمثله فرق رومانيا
ريوغوسلافيا وكوبا .

تحليل برنامج الفرقة اليونانية
وسنحاول ان نحلل اتجاه الممارس
السابقين .

لقد قدمت الفرقة اليونانية رقصات
تعليدية مأخوذة من رقص الرعاة والصيادين

ومن ناحية تقديمه على خشبة المسرح ،
يستخدم هذا الفن العناصر المسرحية المساعدة
كالإضاءة والديكورات والأزياء والموسيقى
الشارحة بل لعله يعتمد كثيرا عليها في أحداث
تأثيره النهائي .

وهكذا ، يشتمل هذا الفن على خاصيتين
أساسيتين : فهو من ناحية استقاء الموضوع،
يفير من التقاليد والمأثورات الشعبية ، التي
تصنف بالقسام والعراقة . وهو من ناحية
الصنعة والشكل ، يستفيد من تكتيك فنون
المسرح الحديثة .

وعند الحديث عن مستقبله . نلاحظ أنه
فن ينمو . وليس فنا في حالة ضмор . وأنه
فن كثير المصادر الثرية . وليس فنا ضيق
المنابع .

غير أن نموه وازدهاره . يتوقفان على ايجاد
هذا التوازن الضروري بين العراقة والجدة
وبين الموضوع والصيغة . وبين الأسلوب
والفكرة .

وكل ذلك يقودنا الى مناقشة المناهج
المختلفة المطبقة في أعداد فرق الفنون الشعبية
واظهارها على خشبة المسرح .

اذا اخذنا برنامج الثلاثين فرقة التي
شاهدناها في السنوات الأخيرة وجدنا أن
هناك اتجاهين رئيسيين ، يسودان هذه
البرامج .

الاتجاه الاول : خلاصته ، أن ندع « الفن
الشعبي التقليدي » يقدم نفسه بنفسه على
خشبة المسرح ، فلا نهد اليه يد التطوير الا
في الحدود الضيقة للغاية .

وقد مثل هذا الانجاد فرقة اليونان وفرقة
الغلبين وفرقة اوغنده .

واما الاتجاه الثاني فخلاصته ان تطور الفن
الشعبي التقليدي ، بحيث نخضعه - تماما -
لاحتياجات المسرح وأساليبه .

والفلاحين ، من جزر الدوديكانيز ، وسهل
اليونان وجبالها .

وحرصت الفرقة على أن تؤكد التزامها
بإصالة الفن التلقائي .

وقد استوقف النقاد في برنامجها أمور
ثلاثة : أولها أن الأزياء تقترب أشد الاقتراب
من أزياء الشعب اليوناني في حياته الواقعية
والثاني أن تصميم الرقصات قد راعى
الاقتراب من مصادر هذه الرقصات . والثالث
أن البرنامج اشتمل على بكائيات .

وأثناء المناقشات التي جرت في لجنة
التحكيم الدولية أدلت مديرة الفرقة بوجهة
نظرها ، في أنه ينبغي المحافظة على تلقائية
الفن الشعبي ، ولو قدمناه على خشبة المسرح .

غير أن العرض المسرحي لهذه الفرقة نقض
آراءها النظرية ، فقد أوضح - بلا نزاع -
أن مساحة المسرح، وزمن العرض، وجمهوره،
كانت مائلة في ذهن مصمم الرقصات .

بل أن مجرد قيام فنان مثقف ، بإعادة
تصميم الرقصات الشعبية ، بهدف عرضها
على خشبة المسرح ، وأمام جمهور حضري ،
ينقلها فوراً ، من بيئتها الأصلية ، إلى بيئة
ثقافية وفنية أخرى .

إن فن المسرح ، فن مثقف ، له قواعده ،
وطرائقه ، وأساليبه .

وكل رقصة أو تمثيلية ، توضع فوق
خشبة المسرح ، تخضع لأصوله وآلا انتفى
التبرير الذي يدعو إلى عرضها على الخشبة
المسرحية .

والحقيقة إذن، أن دماء اظهر الفن الشعبي
بدون تطوير - على خشبة المسرح ، إنما
يقعون في « أوهام » الرومانسية التامة .

إن الرقص الشعبي التقليدي ، فن للساحة
والسامر ، والفرج ، والجناز ، الخ .

هو - في أصله - فن لا تحكمه قواعد
المسرح .

وإذا شئنا التقريب ، قلنا أنه يرادف
الكوميديا المرتجلة .

وهذا الفن ، يمتاز بميزات وعيوب الفنون
الشعبية الدارجة . فهو عريق ، وأصل من
الفن المطور - على التقاليد ، والصق منه
بالسلوك النفسي والاجتماعي للانسان الشعبي
لكنه يعانى من الرتابة والارتجال .

وعند تقديمه على خشبة المسرح ، يصمد
مصمم الرقصات الى اختزال هذه الرتابة ،
والى احلال « التصميم » محل « الارتجال »
والى التركيز والتفريد ، بدلا من البدائية
والسلادة .

وبالطبع ، تصبح الرقصة الشعبية المطورة
لكونها مختلفا عن الرقصة التلقائية . ولعلها
تقل عنها في الدلالة على الميراث الشعبي ، لكنها
تتفوق عليها في مخاطبة جمهور المسرح -
وهو جمهور فن مثقف .

تحليل برنامج فرقة كوربا

أما الاتجاه الثانى ، فتمثل له - ببرنامج
فرقة بيونج يانج الكورية التي ظهرت على
مسرح البالون في شهر نوفمبر الماضى .

نلاحظ في برنامج هذه الفرقة ، ان تصميم
الرقصات ، يعتمد كثيرا على «التجريد» .

والتجريد كما نعلم ، « يختزل » الإيقاع
التقليدى فى الرقصة .

قدمت هذه الفرقة رقصة تدور حول
أسطورة قديمة عمرها ٣٥٠٠ سنة، خلاصتها
أن حورية نزلت من جبال الماس لتستحم فى
بحيرة فسراها شاب ، وسرق ألبانها وإنشاء
البحت عن ثوبها المسروق تقابل هذا الشاب،
وتقع فى حبه . وعندما تنادىها الحوريات
الأخريات أن تصعد مهن الى الجبل ترفض
العودة ، وتبقى مع عاشقها ، - الذى أصبح
زوجها - ولقد له ولدين ، وبعد ذلك تأخذ
ولديها وتعود الى العالم الآخر .

الفكرة الجوهرية فى هذه الاسطورة منتشرة



رقصة الحديد المصهور (لفرقة كوريا)

ضوئية ، تتسابق مع العزف الموسيقى ،
والاداء الراقص .

وكان واضحا ان اعطاء الاحساس بالواقع ،
او الوهم ، الحركة او الصمت ، التناوب ، او
التناظر ، الحيوية او الركود ، المرح او الحزن
كل ذلك يعتمد كثيرا على تنفيذ هذه الخطوة
الضوئية .

وفي العادة ، تستخدم الفرقة المتوسطة
مائة الى ١٢٠ جهاز ضوئي لتنفيذ خطة
الاضاءة .

واذا كانت بعض الفرق كبيرة الحجم -
كما هي الحال في الفرق ذات مئات الراقصين
فانها تستخدم اضعاف هذا العدد من
الاجهزة .

الديكورات والازياء المسرحية

ويختلف الراى كذلك بالنسبة للازياء
المسرحية ، فهناك من يرى ان تكون
« تلخيصية » ، وهناك من يرى ان تكون
الديكورات والازياء « تجسيدية » .

ولا نزاع في ان الذى يحكم الديكورات
والازياء والاكسسوار هو المؤلف الراقصة قبل
اى شىء آخر .

ان تكوينات الرقصة ، وجمالها وإيقاعها ،
كل ذلك يفرض نفسه على الازياء والديكورات ،

وهناك فرق جوهري بين ديكورات وازياء

في خرافات وأساطير العالم وهى : هبوط
شخصية أسطورية على الارض ، ومعايشتها
لإنسان ، ثم عودتها الى عالم ما وراء هذا
العالم .

نفذ مصمم الرقصة هذه الاسطورة مستمينا
بتكوينات الضوء ، وشغافية الألحان ، والثيراب
المسرحية الرافلة ، الهفافة ، والستائر
الشغافة ، انتى تظهر من خلفها ، الحوريات
وكانهن اطياف .

اعطانا « جو الاسطورة » دون ان يجسدها .

لكنه - في الحقيقة - اعتمد على الجيل
المسرحية المعروفة . واستعان بالاضاءة التى
لم تصل في اية لحظة الى مستوى « قبض
الاضاءة » . لان قوة الضوء ، تقضى على
ضبابية الجو الاسطوري .

وفي رقصة خديثة ، هي رقصة « الحديد
المصهور » - وموضوعها مأخوذ من عملية
انتاج الصلب وليس من حركات مصمم
الرقصة ، يشكل التكوينات ، لتوهم المشاهد
بانه في جو مصنع ، يصب كتل الفولاذ ، وان
هذه الكتل تخرج - في تشكيلة راقصات -
وهي ملتفة ، وذلك عن طريق التعبير بالاشرطة
الطويلة الحمراء ، التى تبدو تحت الاضاءة
المتغيرة وكأنها ألجنة لهب منبثقة من كتلة
صلب ملتفة فعلا .

الاضاءة

ويجوزنا هذا الى الوقوف عند استخدام
الاضاءة في برنامج فرق الفنون الشعبية .

نحن نفترض ، ان برامج الفنون الشعبية
برامج استعراضية - تغايب الخواص ،
فهى فنون مرئية مسموعة ثم نفترض كذلك
ان نقل تأثيرها يمكن ان يتم باستخدام
التكوينات الضوئية ، بالإضافة الى تشكيلات
الرقص ، والمؤلفة الموسيقية .

وفي حالة فرقة كوريا وضع « المخرج »
اجهزة الاضاءة ، وحركها حسب « خطة »

الكلاسيك ، ويختلف عن التعبير الحركي الشعبي التقليدي ، ويختلف عن التعبير الإيمائي الدرامي .

انه يستند الى « تنكيك » متميز ومحدد . وكما نعلم ، يخضع تأليف الرقصة الشعبية المسرحية ، للتصميم الذي يحدد تكوينها : وإيقاعها . وخطوط نموها وبلوغها السميت أو القصة الدرامية . أو الدروة الشكلية . وتضطرب مثلا من لوحات الفرقة القومية للفنون الشعبية .

هذا المثل هو رقصة الحجلة ونسال كيف تم اعدادها وتصميمها ؟ وعرضها ؟

سجلت بعثة فنية ، رقصات الحجلة على الطبيعة كما يؤديها البدو في الدخيلة ومرسى مطروح .

واعيد عرض الفيلم مرات كثيرة ، على مجموعة من دارسي العادات والأزياء ومدربي الفرقة القومية . وبدأ التحليل من النقط الأولية . فبالنسبة للرقص - مثلا - كان على دارسيه أن يتبينوا معالم الرقصة الأصلية . تشكيلات الراقصين ، والخطوات ، والتعبير

رقصة الطار من اليونان



المؤلفة الدرامية وديكورات وأزياء اللوحة الراقصة .

حقا ، ينبغي أن يضيف الديكور والزى الى تفسير النقط الدرامي وتحقيقه .

وكذلك ينبغي أن يهدف الديكور والزى الى نفس الهدف في المؤلفة الراقصة .

لكن المسرح الدرامي . يسمح بوجود ديكورات ثابتة وذات قوام أكثر مما يسمح بهذا المسرح الاستعراضى .

اذ المفروض أن تكون الديكورات في حد ذاتها الأدنى حتى لا تغطي على الرقصة ، وحتى لا تتوقعها ، وينبغي أن تكون الأزياء متساوقة مع موضوع الرقصة أو فكرتها ، كما ينبغي أن تخدم سهولة الحركة وليونة الأداء .

وبالطبع ، يراعى المخرج ومصمم الرقصة ، القيم التشكيلية الجمالية ، فالتكوينات الراقصة ليست مجرد بناء حركى ، بل هي كذلك بناء جمالى .

التأليف الموسيقى للرقص

وفي حالة التأليف الموسيقى للرقص ، نجد أن هذا اللون من الخلق الفنى . يتميز على سائر أنواع التأليف الموسيقى ، بأنه يخضع لتكوين الرقصة ، ويخدمها ولا يتسبب عليها .

فالمؤلفة الموسيقية هنا ، تؤدي وظيفة فنية ومسرحية محددة ، هي أن تكسو الحركات الراقصة بالإيقاع ، ومن الامور المفجة بالطبع ، أن يقارن الانسجام بين موسيقى اللوحات الراقصة ، وموسيقى المسرح اقتضى أو المسرح الموسيقى والدرامى .

خصائص التنكيك

في الفن الشعبى المسرحى

وقد يبدو للمشاهد العابر ، أن الرقص المسرحى ، يستخدم كما قلنا عناصر من الباليه وأخرى من التعبير الحركى الشعبى ، وأنه يضيف الى ذلك ، تعبيرا إيمائيا كثيرا . فهل هو فن خليط أم انه فن متميز ؟

لا نزاع فى أنه فن متميز ، يختلف عن الباليه



رقصة من فرقة كورديا

الهلل ، ولم يثبت الراقصين في مكان واحد من خشبة المسرح ، فقد كان عليه أن يخلق طريقة دخول الراقصين - وطريقة خروجهم - وفيما بين البداية والنهاية كان عليه ، أن يصمم طريقة تحرّكهم على خشبة المسرح .

واستخدم لذلك تشكيل الصفوف المتوالية والمتقاطعة ، والدوائر وانصافها ، والأهلة . وذلك في سبيل سريع متنوع .

وبالطبع تحاشى المصمم تلك الحركات التي لا يمكن أن يؤديها إلا الراقص المدرب لمدة طويلة في بيئة الحجالة الأصلية كمقد السيقان المضفورة - هذه الوقفة التي يتعذر على أقدر الراقصين المسرحيين أن يؤديوها إلا بعد سنوات .

وعند الفحص الدقيق ، سنستجد رقصة الحجالة المسرحية ، قائمة على قواعد تميزها عن فنون التعبير الحركي الأخرى . إذ أنها ، صيغت في أسلوب ، يحافظ على ملامح الرقصة الأصلية ، ثم يختلف عنها كثيرا .

ذلك أن الرقصات الشعبية للتلقائية ، تتألف من عناصر بدائية ، أو « جهل » بدائية تنصف بالتكرار . فإذا ما صيغت صياغة مسرحية ، تمهد مصمم الرقصة أن يختزل البساطة والسذاجة ، ويضع مجازاً ذلك التعقيد الذي يفرقه العمل الفني المثقف لا العمل الفني البادج .

بحركات الجسم المختلفة ، والتداخل بين الإيماء والرقص ، وبين الغناء والموسيقى والرقص .

وقد لوحظ أن التشكيلة الأساسية هي وقوف الراقصين في نصف دائرة أو هلال أو قوس . وقد توالت سيقانهم ، وكأنها مضفورة ، ولهذا التشكيل وظيفة حركية في الرقص ، لأنه يحفظ توازن الراقصين وهم يتميلون يمنة ويسرة وإلى الامام والخلف .

وامام هذا الهلال ترقص الراقصة الحجالة في خطوط عمودية .

وعندما يتعرض لها بعض الراقصين يتزكون أماكنهم من الهلال ، ويبدعون معها ، رقصة تميرية ، تمثل عادة اختيار العروس لعريسها .

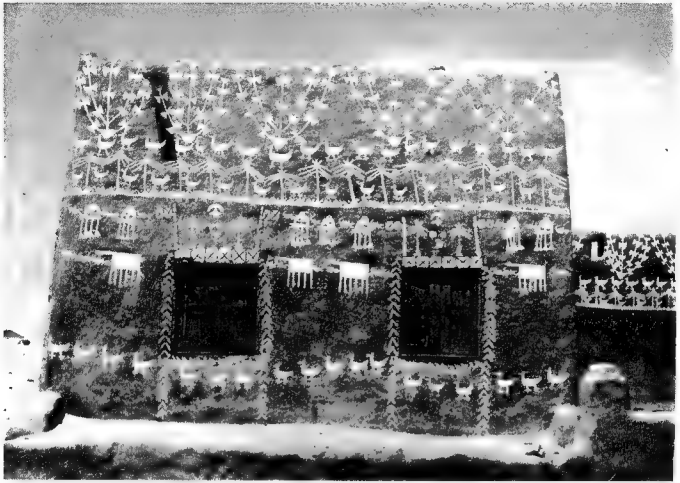
وقد لاحظ المهتمون بالمسارعات الهيمية العناصر التالية :

- ١ - انتخاب العروس لعريسها .
- ٢ - تبادل الهدايا بين العروس (الراقصة) والعريس (الراقص المفرد) .
- ٣ - استخدام الحزام في الرقص .
- ٤ - الرقص بالأسلحة أو العصي .
- ٥ - المناسبة الاجتماعية التي تؤدي فيها هذه الرقصة .

ومن ناحية الأزياء والاكسسوار اهتم الدارسون بحلى الراقصة ورباط رأسها ، وأزيائها ، وتطريز حداثها ، والوشم على يديها وجبينها . وكذلك أزياء الرجال . خاصة الصادر بما عليه من تطريز ، والسرابيل .

ووضعت فكرة الرقصة - كأنها خيط رفيع ، فالمفروض أن يكون الموضوع بسيطاً غير معقد .

لذلك اختير موضوع انتخاب العروس لعريس أساساً للتكوين المسرحي الراقص . غير أن مصمم الرقصة لم يكتف بشكل



فى الشلال ، وغير بعيد من أسوان الجميلة ، ينهى قطار
الصعيد رحلته وهو أسوان .

لقد أخذ البساط الأخضر الذى جرى عليه ساعات ، يضيق
حتى كاد يتعصم ، وهو الآن على مشارف أرض مغيرة تحتضر ،
وستلفظ أنفاسها الأخيرة قريبا . يوم يتلهما النيل الخالد
ليحيى أرضا أكثر منها خصبا فى الشمال .

انه يطرق باب أرض « واوات » كما كان يسميها المصريون
القديما ، أو بلاد « اثيوبيا » كما أطلق عليها الاغريق
والرومان .

انه على عتبة بلاد « النوب » ، أرض الذهب كما تعنى
الكلمة فى لغة آل فرعون !

انه يقف على مدخل أرض « السكنو » ، حيث عاش قوم
يحملون هذا الاسم الجذاب !

ذهب وكنوز ... ومع ذلك فالأرض فقيرة . وكذلك كان
الناس .

النوبة و النوبيون

بقلم الدكتور

محمد محمود الصياد

الدليل المادى على أن الأخوة أقوى مما يصطنع
من حدود ، ولئن يقطع الانسان ماوصلت
السما ، وربط النهر المقدس .

والأرض هنا شديدة الانعطاف نحو الشرق،
مقفرة مسفرة فى الوحشة . والهضاب مولعة
بالنيل تأبى الا أن تغسل أقدامها فى مائه
الطهور ، فلا يجد المسافر على أى الضفتين
أرضا مزروعة يزيد عرضها على مائتين أو ثلاثمائة
من الامتار ، وحتى ههذه الهضاب ليست
مما ألفنا فى الشمال . ليست من الجير الأكثر
بل من الجرانيت والجير الرمل الذى حولته
الشمس الى صخر أمليل الى الاسمرار .

وقد تترك التلاع هنا وهناك سهولا من
الرمال صفراء ، وربما غير هذا المنظر بين الحين
والحين دوحة من النخيل الباسق أو من شجر
الخروع أو الصفصاف ، وقد توجد بعض
السواقي والشواذيف، تقاما كما كانت الأحوال
منذ آلاف السنين . ان الزمن يدور ولكن بلاد
النوبة لم تكن تعرف انزمن حتى تابه لنورانه
وللسواقي صوت وتيب أجش ، يقطع الوحشة
ويبدد الصمت ، ويصر النوبي على أن يكون
لصوتها حس ، ولو كان ذلك لخلل فى صناعة
الساقية ، ولعله يريد من وراء ذلك أن يبدد
الوحشة أو يطرد الشرير من الأرواح . وهنا
وهناك حقول صغيرة غطتها الرمال التى تسفحها
الرياح ، لقد كانت مزروعة من قبل ، ولكن
غلثها كانت أقل مما يبذل فيها من مجهود .
فتركها صاحباها سميا وراء عميل آخر أكثر
ربحا وأوفر انتاجا .

وفى الشلال تبدأ الملاحه فى النيل ، وتسير
بواخر كانت تملكها قديما شركة كوك ثم آلت
ملكيتها الى حكومة السودان . وتتهادى الباهرة
على صفحة النهر العظيم فى أرض من أشد جهات
العالم حرارة وأكثرها جفافا ، وتتجاوز أحيانا
الحمسين درجة مئوية فى فصل الصيف ، وقد
يصل الفلام سن البسلوغ وما عرف المطر الا
بالسماع ، وتسود الرياح الشمالية طوال
العام ، وكم لرياح الشمال من فضل ، فهي

السما شحيحة لاتجود ، والأرض مجدية
لا تفل ، ولكن كفت القوم قناعتهم ، والقناعة
كثر ماله من نفاذ ، وسندتهم أمانتهم التى
اشتهروا بها فأكسبتهم الثقة والاحترام .

لقد كانوا أقوىاء بجلدهم ، اغنياء بكفاحهم
فى سبيل العيش ، يضربون فى الأرض سمعا
وراءه ، لا يسألون الناس الحافا ، بل يبحثون
عن العمل ويقولون عليه فى جه وتشاط .

وتمتد أرض النوبة فى السودان وفى مصر،
من الدبة حتى أسوان ، وكانت تحيا فى عزلة
تامة عن البلدين ، عزلة تركت لها عاداتها
وتقاليدها التى توارثتها مع الأجيال فلم تتغير
الا بمقدار ، ويمتد الجزء المصرى من النوبة
بين وادى حلفا وأسوان ، أى بين الشلالين
الاول والثانى لمسافة ٣٥٠ كيلو مترا على طول
النيل ، ولكن القاهرة لاثحكم الا الى أددان ، انه
وتترك الجزء الباقى لتديره الخرطوم ، انه

سيده نوبية تزخرف واجهة منزلها



تخفف شيئا من قسوة الحر ، وهى تساعد السفن مصعدة فى النهر ضد التيار الذى يشتد فى بعض الجهات حيث تقارب الضفتان فتضيق الخناق على الماء . ويفقد النهر هنا جزءا من مائه بفعل الحر والجفاف . ويتسرب جزء فى الصخور ذات المسام على الجانبين فيفور .

ويتحول مجرى النهر الى الغرب ، ثم لا يلبث أن يعود الى الجنوب عند قرية دابود ، وكان أهم ما يسترعى النظر منها نظافتها ، ومن قديم عرف بالنظافة النوبيون ، وكان بدابود معبد قديم بناه أحد ملوك مملكة مردى ، ثم أضاف اليه بطليموس إضافات ، وفيه عبد النوبيون آلهة مصر القديمة . عبدوا ايزيس ، وخنوم الذى كان يصور على هيئة كبش ، وآمون وزوجته مون .

ونواصل السير لنرى على الجانبين وبخاصة فى الشرق اشرفة ضيقة من الأرض الخضراء ، عامرة بالقرى وبالنخيل حتى تصل الى قرطاسى التى يشرف عليها معبد بناء الرومان بأيدي فعله من المصريين . وفى جنوب قرطاسى يضيق الوادى ، وتطل الحافات الجبلية مباشرة على مياه النهر ، ويستمر الحال كذلك الى « طافا » التى كانت تعرف قديما باسم « تافيس » . وكان لها آنذاك مكانه وأهمية ، اذ كانت تقوم على حراسة « باب كلايشة » المشهور الذى يقع الى الجنوب منها مباشرة ، وفيه يضيق النهر ضيقا شديدا حتى لا يصل عرضه الى المائتى متر ، وتبدو الصخور البهلورية على جانبيه مما يبعث على الظن بأن هذه المنطقة كانت موضعا لجنادل قديمة ، استطاع النهر يجبروته أن يكتسحها ، والمنطقة تعد من أجمل الجهات منظرا فى بلاد النوبة ، وقد فكر فيها لتكون مكانا للسد الذى شيد بعد فى أسوان ، اذ قال الحبراء والغنيون أن ضيق النهر مما يعرض البناء للأخطاء .

وكما تتحكم فى الضائيق « طافا » ، فى الشمال تتحكم فيه قرية « كلايشة » فى الجنوب ، وقد كانت كلايشة فى أوائل القرن الماضى فيما يروى بوركهاردت أكبر قرية على الشاطئ الغربى للنيل فيما بين أسوان والدر . وقد أدرك أهمية الموقع الجغرافى امينوفيس الثانى بن تحتس الثالت فىبنى هناك معبدا ، أضاف اليه البطالمة والرومان . ثم حمل فيما بعد اسم « بيت الوالى » وهو اسم عربى صميم ، وكان أجمل معابد النوبة بعد معبد أبو سمبل (١) . وغير بعيد منه معبد آخر بناه أغوستس قيصر الرومان .

والى الجنوب من الكلايشة بنحو ثمانية كيلو مترات تصل الى باب أبو هور ، والنهر هنا فيه شيء من العنف لابد أن تبطئ معه الملاحة . وهنا نجتاز مدار السرطان ، فاذا وصلنا الى قرية مارية على بعد ثمانين كيلومترا من الشمال ، بدأ المنظر يتغير ، وتصيح الأرض أقل تضرسا ، وتترك الهضبة بينها وبين النهر اشرفة زراعية أكثر مسعة على الجانب الشرقى منها على الجانب الغربى ، وتقوم قرية « قرشة » وبها بقايا قلاع مدينة « ساباجورا » القديمة التى تنتمى الى العصر البيزنطى ، ويناطرها على الشط الغربى قلعة جرف حسين التى بناها ستاو نائب رمسيس الثانى فى النوبة ، ومعبد بتاح اله الصناعة عند المصريين القدماء .

فاذا وصلنا السير جنوبا ظلت الاراضى على الجانب الغربى خضراء مزهوة بما فيها من نبات ، ولكن الجانب الشرقى يبدو كالخام مجدبا ويستمر المنظر رتيبا حتى « كشتمنه » حيث تشرف صخور الجرانيت على النهر فتغير المنظر قبل أن يتطرق السمام الى النفوس . وفى مقابل كشتمنه بقايا قلعة ترجع الى الدولة الوسطى . ولا بد للبواخر هنا أن تبطئ فى سسيرها لوجود الصخور وشطوط الرمال .

والى الجنوب من القلعة تتراجع حصيبة الصحراء لتترك شريطا أخضر مزروعا تقوم فيه

(١) علمنا هذا الاسم واتباعه معاملة الاسم المفرد .

قرية « الدكة » وبها معبد تضرع المياه ، وتقوم قلعة كوبان الى الجنوب من وادي العلاقي الذي كان يجري بالماء في زمن قديم ليحمل أمطار الصحراء الشرقية الى النيل، وهو طريق يؤدي الى مناجم الذهب في الصحراء ، وهو طريق القوافل الى السودان ، وموقع كهذا خليق بأن تقوم عليه قلعة تحرسه وتحميه ، وهذا ما أدركه ملوك الدولة الوسطى منذ آلاف السنين .

وبعد الدكة يستمر الشريط الضيق المزروع على الحدود الغربية ، وتستمر العروة الشرقية على فقرها وجذبتها حتى جزيرة قرطه الخصبة الواسعة ، وبعدها تغطي الصحراء فتشرف على العدوتين ، وربما وجدت هنا وهناك قرية أو بعض أحراج النخيل ، ثم تطلع على وادي السبوع وبه معبد أقامه رمسيس الثاني لعبادة آمون وبتاح ، وكانت مياه خزان أسوان ينتهي أمرها عند هذا المكان قبل أن يعلى السد ويرتفع البناء .

وبين السبوع وكروسكو يسير النهر في اقليم شحيح ، لا يغير من مظهره المقفر سوى مناطق زراعية محدودة على الشاطئ الغربي حيث تقسم قرية المالكي وكانت قرية كبيرة يحيط بها الكثير من باسق النخيل . وتقع كروسكو على بعد ١٥٥ كيلو مترا الى الجنوب من الشمال وهي منطقة استراتيجية لها خطرها تقوم على الضفة الشرقية للنهر وسط سهول زراعي صسقي والى الخلف منها يمتد وادي كروسكو الذي تسلكه القوافل الى أبو حمد وكان الطريق الرئيسي لتجارة الجمال .

وتبطيء الملاحة مرة أخرى بعد كروسكو إذ ينحرف النهر الى الغرب ثم الى الشمال أي في عكس اتجاه الرياح السائدة . وعلى الضفة الشرقية تزدهر الزراعة وإن تكن مناطقيها ضيقة محدودة ، وربما كانت هذه الجهات أكثر أراضي النوبة خصبا ، ولكن الضفة الغربية تظل في فقر وجذب ، وتكثر فيها الكتبان الرملية التي كثيرا ما تنتهي الى النهر . وبرز

من واحد من تلك الكتبان معبد « عمدا » الذي بناه تحتمس الثالث وامونفيس الثاني .

وبعد عمدا ينحرف النهر مرة أخرى الى الغرب حتى نصل الى الدر العاصمة القديمة للنوبة . وهي على الضفة الشرقية للنيل يحيط بها النخيل والجميز وشجر السنط بأزهاره الصفراء . وقد ظلت الدر المركز الرئيسي للقليم حتى على السد في أسوان ، فقلت أهميتها وبرزت « عنيبة » لتحل مكانها المروقي .

ثم ينحرف النهر الى الجنوب الغربي ، وتطل الأراضي الزراعية كلها على الجانب الغربي وتصل الصخور الى مياه النهر في الشرق . وعند « توماس » تنوسط النهر جزيرة خصبة تقع قبالتها في الغرب قرية توماس ، يلها النخيل وتشرف عليها بقايا قلعة من العصر البيزنطي ، والى الجنوب من توماس تضيق الأرض الزراعية وتصبح شريطا ضيقا للغاية لا يلبث أن يتحول الى الجانب الشرقي غير بعيد من عنيبة التي أصبحت عاصمة النوبة بعد تعليه سد أسوان .

وتصل الى قصر ابريم على الجانب الشرقي حيث تتحول الأراضي الزراعية الى مناطق صخرية تشرف على النهر ، وترتفع من الصخر تلال عظيمة الارتفاع تتميز بأجدار جوانبها الشديد وعلى أحدها يقوم الحصن المعروف بقصر ابريم ، وكانت المنطقة دائما منقطة عسكرية ممتازة حتى لقد أرسل إليها السلطان سليم في سنة ١٥٢٠ م لحماية البانبة لحماية الحدود الجنوبية ، ثم كانت هيمبا بعد معقل أمراء المالك حتى سلموا لابراهيم بن محمد على في سنة ١٨١٢ م .

وينتهي بنا المطاف الى توشكي على الجانب الغربي ، وعندها يتفرع الوادي بعد ضيق ويترك مساحة من الأراضي الخصبة هي قوام حياة القرية . ولا نمر بتوشكي إلا ونذكر معركتها التي كانت بداية النهاية للثورة المهدي

عندما نزلت الهزيمة بجيش ابن النجومى فى
٣ أغسطس سنة ١٨٨٩ م .

وتقل الاراضى الزراعية على الجانبين حتى
نصل الى أبو سمبل على بعد ٢٨٠ كيلو مترا
من الشلال ، وبها أجمل المعابد المصرية فى
بلاد النوبة ، وهو المعبد الذى اهتم العالم
بانقاذه من الفرق حفاظا على تراث الحضارة
رائع ، وقد نحت المعبد فى الصخر نحتا ،
وقامت اعمدته وابهاؤه . ناطقة بما وصل اليه
آل فرعون من حضارة وفن ، وعلى مدخله
تماثيل أربعة للملك حكم سبعا وستين سنة ،
وخلد نفسه بنفسه فاقام أضخم المعابد يذكر
فيها اسم آلهته ويسبح لها بالحمد . ولا تزال
تماثيله منذ ثلاثة آلاف سنة تستقبل مطلع
الشمس على أبواب معبده فى أبو سمبل ،
ورمسيس العملاق موجه وجهه الى الشرق فى
تطلع ، يجرى من تحته النهر المقدس ، وتظله
سماه الجنوب الصافية الزرقاء .

الملكيات فى الصفر ، ولا يستعمل النورج فى
درس القمح والشعير وانما تدق السنابل أو
تدوسها أقدام الحيوانات ، والسواقي هى وسيلة
رفع الماء من النهر ومعظمها يمتلكه النوبيون على
أساس تعاوني ، وقد يستخدم الشادوف فى
الجهات التى ترتفع كثيرا عن منسوب النهر
وربما تعددت المستويات فاحتاجت الى أكثر
من شادوف .

وطبيعى أن تكون النوبة فقيرة فى حيوانها
فقرها فى النبات ، ولم يكن النوبيون يربون
الا القليل من البقر والضأن والمز وكانت

نقش غائر من معبد ملامشة



والارض جنوبى أبو سمبل صحراء تغطيها
رمال ناعمة ، وقد تنمو فى بعض جهاتها ادغال
من النباتات الشوكية . وشيء من شجر السنط
والأثل قليل ، وتقوم قرية بلانة فى وسط غابة
من النخيل ، ثم لا يلبث الرمل أن يعود ليمتد
على حافة النهر ويستمر كذلك حتى تدخل
النوبة العليا ، نوبة السودان ، عند المندل
الثانى .

- ٣ -

وفى الأرض الزراعية المحدودة كان النوبى
يزرع الذرة الرفيعة التى عليها معظم اعتماده
فى الغذاء ، وشيئا قليلا من الشعير واللوبيا
الحقن أو الكشرنجيج كما تعرف على السنة
النساس ، وعلى جروف النهر يزرع الترمس
الذى لا يحتاج الى رى . ويبذل النوبى غاية
الجهد فى زراعة المساحة الصغيرة التى يملكها
من الأرض ، ويستخدم وسائل بدائية فى
الغلاحة ، فالنساس هى اداته الأولى لتقليب
التربة ، ولا يستخدم المحراث ربما لتفاهى

وقد تعبر السماء أسراب صغيرة من القطا
وأغلب الظن أن الهدوء الشامل يجعلها تنام ملء
الجفون ، فهي ليست مما يقول فيه الشاعر :
«ولو ترك القطا ليلا لناما» . وقد تمر جماعات
من الاوز البرى أو من الجمل أحمر الساقين
فيجد فيها النوبى شهى الغذاء . وفى الجزر
الرملية فى النيل تحط أسراب من اللقلق
والكرك وغيرهما من طيور الماء .

وعلى الرمال تتحرك « الجعارين » فى هدوء ،
وهى مختلفة الاشكال والاحجام ، وتخط
أرجلها الصغيرة فى الرمل خطوطا تنم عن خط
سيرها ، وقد تتقاطع الخطوط فتبدو فى
زخارف تدعو الى التأمل . وأغلب الظن أن
تقديس آل فرعون للجعران قد بدأ فى هذه
الانحاء . وكان لهم الحق فى أن قدسوه لما من
دابة على الارض تعيش على التافه من الطعام
كما يعيش الجعران ومع ذلك فهو فى دأب
متواصل لا يؤثر فيه قر الليل ولا هجير النهار ،
ولعل الجعران كان هو المثل الذى احتذاه النوبى
فعاش دائما فى جد ودأب ، لاتفتر له همة مهما
اصابه شظف العيش ، أو ضاقت به سبيل
الارتزاق ، ومع ذلك فهو يطلق على الجعران
اسم «الكافر» ويعتقد أن له سما ينفضه فى كل
ما يصادف من طعام .

- ٤ -

ولم تكن أرض النوبة على الصورة التى
رسمناها فى أواخر القرن الماضى ، ولن تكون
كذلك فى المستقبل القريب . فموقع الاقليم



واجهة معبد أبو سمبل

الاخيرة اكثرها عددا اذ أنها أكثر الحيوانات
صبرا على الشدائد ، وهى حيوان قنوع يرضى
بالرطب من العشب واليابس على حد سواء ،
وينبش الارض عن كل نبت قد يكون له منه
غذاء . وكان وجوه القوم يقتنون الحمار تحملهم
من قرية الى قرية لزيارة الأهل والأصدقاء ،
فليس هناك من طرق مهيبة تصلح للمركبات .

وتتعبد فى الجو جحافل من الغربان ،
وتشقق جيوش من المصافير ، وكلها ما
يختفى النوبى أذاه ، فهى تشاركه فى الحصول
الضئيل الذى تغله أرضه المحدودة المساحة ،



فى أقصى الجنوب ، و ضيق الوادى ، والطبيعة الصخرية لقاع النهر ، وقلة موارد الثروة ، كل اولئك لفت الانتظار الى النوبة لكى ينشأ فيها أول خزان أقيم على النيل . وم انشاء سد أسوان فى سنة ١٩٠٢ ثم على بعد ذلك مرتين فى عامى ١٩١٢ ، ١٩٣٧ . وفى كل مرة يعمل فيها السد لتنسج بحيرة خزانة ، فتفرق جزءا من أرض النوبة الضيقة المحدودة وتذهب بما فيها من زرع ونخيل . وتضطر السكان الى الزحف بمساكنهم فى الهضبة ليكونوا بمنأى عن مياه التخزين .

وكان على الحكومة أن تعوض السكان فى كل مرة عن أرضهم ونخيلهم ومساكنهم ، وأن تعمل على إعادة تعمير منطقة الخزان التى تمثل نحو خمس امتداد وادى النيل فى مصر ، وقد استغل النوبيون التعويضات التى دفعت لهم فى بناء مساكن جديدة فوق سطح الهضبة وعلى المدرجات السائلة ، وفى شراء الأرض الزراعية فى مناطق المشروعات الجديدة ، فقد قامت الحكومة بإنشاء سلسلة من مشروعات الرى ، بعضها فى الجهات التى تنحصر عنها المياه لفترة من السنة فتروى ربا نيليا ، والبعض فى الجهات التى لا يصل إليها ماء الخزان فيمكن زرعها على مدار العام وتروى ربا دائما ، وكانت أهم المشروعات النيلية فى

توماس وعينية وتوشكى وقورته . وتعتمد على طلمبات عائمة فى النيل يختلف مسنوها باختلاف منسوب الماء فى النهر . وكانت أهم مشروعات الرى السدانم فى الدكة وبلانة وتعتمد على طلمبات ثابتة تروى الأرض ذات المستوى المرتفع ، وأخرى عائمة تروى الأرض ذات المستوى المنخفض ، وقد وزعت أراضى بلانة على أهل القرى الفارقة وسميت الأحواض الزراعية بأسماء تلك القرى ، فكان منها حوض إبريم وحوض كورسكو وحوض قورته وهكذا .

ثم كان المشروع العظيم ، مشروع السد العالى ، وستغرق مياهه أراضى النوبة جميعا ، وبات محتما أن ينقل السكان الى جهة أخرى من الوادى فى شمال السنة ، وقد اختيرت منطقة كوم امبو لتقوم فيها « نوبة جديدة » ينزل فيها النوبيون الكفافحون ، ولا تختلف النوبة الجديدة كثيرا عن النوبة القديمة فى مناخها وظروف الحياة بها ، ولكنها تفضلها فى سعة الأرض التى يمكن استصلاحها واستغلالها . وقد روعى فى تخطيط الوطن الجديد للنوبيين أن يكون توزيع القرى فيه بنفس ترتيبها القديم حتى تستمر أواصر الالة القائمة بين السكان . وأن تحول القرى نفس الاسماء التى كانت تحملها فى النوبة حتى لاتنقطع صلة حاضر النوبيين بهاضيمهم .

منظر عام لقرية كلابشة





واجهة منزل بقرية كلابشة

داخل فناء له سور ، ولا ينسى النوبي أن تكون إحدى جدران منزله « مضيفة » أو « ديوانا » . كما يسمى . وتكون هذه مفتوحة من الناحية البحرية لتستقبل ريح الشمال . وبيت النوبي على بساطته نظيف لا تسمى فيه من فتحات سوى الأبواب ونوافذ صغيرة للتهوية في أعلى الجدران . وقد تزخرف الواجهات بنقوش من الجير أو بقوالب من الأحجار تبرز من الجدار في أشكال مثلثة أو مربعة . وكان النوبي يتجنب استعمال الخشب في سقف منزله ، فالأرض (النمل الأبيض) المنتشرة في البلاد ذات نهم لاكل الخشب شديد ، ومن ثم كانت سقوف المنازل من الطوب ، تتخذ شكل قبة يكبر أو يصغر بحسب مساحة الحجرات .

وكان النوبيون على فقر بيتهم شديدي الاهتمام بمساجدهم ، فالتدين الغالب صفة قديمة في النوبيين ، وكان المسجد دائما المعلم البارز في القرية النوبية ، ولم يكن أكثر من مساحة صغيرة من الأرض تعلوها قباب تقوم على حوائط سمكية وجدران مربعة . وقد يلحق بالمسجد مكتب يتعلم فيه الصبيان القراءة ويحفظون القرآن أو ماتيسر من القرآن . وكانت الزراعة هي سبيل كسب العيش

ونزل النوبيون حول كوم امبو في شريط من الأرض يمتد على شكل قوس لمسافة سستين كيلو مترا على عرض عشرين ، وأنشئت لهم قرى تحمل مساكنها الكثير من ملاح المساكين التي عاشوا فيها أجيالا بعد أجيال . ولكن البيئة الجديدة تتميز بسهولة التنقل بين أوجائها ، وما هكذا كانت النوبة القديمة التي كانت صعوبة النقل فيها عقبة تقف في سبيل كل تقدم .

وإذا كانت قرى النوبة الجديدة تتميز بالتجمع ، فقد كانت القرى القديمة تمتد في خطوط ، وكان يحدد موقع القرية أو النجع توفر مساحة مناسبة من الأراضي الزراعية ، وتقوم القرية على أطراف هذه الأرض ضمنيا باستهلاك أى شبر منها في البناء . وكانت القرية تمتد على سفح الهضبة ما امتدت الأراضي الزراعية واستطالت . ومن ثم فقد كانت خطا متصلا من المساكن . وليس لها من نواة تتجمع من حولها كما هي الحال في قرى الريف .

وكان بعض المساكن من الحجر ومعظمها من اللبن ، وتتكون القرية من عدة مساكن كل منها قائم بنفسه ، ويشتمل على عدد من الحجرات

يكدهون في سبيل البعش فيحصلون عليه كريما حلالا ، اذ أن بيتهم كما رأينا قاسية لا ترحم ، شحيجة غير مسماح ، لا عن بخل أو تقتير بل لفقر وأملق ، ولكن النوبي مهما أترى ومهما توقرت له أسباب الحياة ، لا يسدل ببلده بلدا ، بل انه ليمرض فيصر على السفر الى بلدته مؤمنا بأن في هوائها الشفاء ، وان على أرضها الراحة .

وللنوبيين كبارهم في القاهرة يلجئون اليهم ، ولكل قرية من قرى النوبة جمعية في العاصمة ، يشترك فيها أبناء القرية ويدفع كل منهم لها شيئا من المال ليتسنى لها معونة من تقعد به الحاجة من أبناء القرية . وروح التعاون بين النوبيين قوية لحسن الحظ ، وشعورهم بالروابط العائلية عظيم ، فلا ينسى المقرب منهم أهله وذوى قرياه فيمدحهم بكثير مما يفتح به الله عليه ، وعلى هذه الأموال تعيش الأسر في بلاد النوبة ، وبها تؤسس الجمعيات التعاونية ، ومنها تبني المنازل التي وان كانت متواضعة كمنازل الفلاحين الا أنها كما سبق أن اشرنا أكثر نظافة من منازل الفلاحين وأدق هندسة لمعظمها مطلي بالجير ، وإبرابها مدهونة

لعظم المقيمين في البلاد ، ولكنها زراعة ليست بالسهلة ولا المسبورة ، فالمساحة ضيقة ، والرى شاق ، والانتاج قليل . ولم تكن تربية الحيوان ذات شأن لقلة الاراضى الزراعية ، وعدم توفر الغذاء . وكان للقوم شيء من الحرف بسيط ، فهم يصنعون المراكب الشراعية الصغيرة يتنقلون بها على صفحة النيل ، ويصنعون من الفخار أواني وجارا لا تختلف كثيرا عما كان يصنع المصريون القدماء ، ويضفرون ليف النخيل وسعفه حصيرا يقرشونه ، أو يجدلون منه سلالا (مراجين) يستخدمونها بدلا من الصناديق في حفظ القطنيات ، وربما نسجت النساء بعض الطرح والشيلان وزخرفتها بالخرز الجميل الالوان .

- ٥ -

تلك هي الأرض التي عمرها شعب النوبة العريق منذ آلاف السنين ، وكان منهم فيها حتى عهد قريب بقية تبلغ نحو مائة وخمسين الفا ، معظمهم من الشيوخ والأطفال والنساء ، أما القادرون من الشباب فيهاجرون الى الجهات الاخرى من الوادى فى الشمال والجنوب .

ميد فيلة





معبد فيلة جنوب خزان أسوان

وتضعف السلطة المركزية في الشمال فتظهر أسرة نوبية تؤسس ملكا عريضا حول «نباتا» ، ويستطيع أحد ملوكها وهو (بمنخى) في سنة ٧٥٠ قبل الميلاد أن يسيطر نفسه شمالا ، وإن ينشئ في مصر أسرة حاكمة هي المعروفة في التاريخ الفرعوني باسم الأسرة الخامسة والعشرين ، ويتوحد وادي النيل من البحر المتوسط الى جنوب الخرطوم لأول مرة في التاريخ ، وتنتشر حضارة آل فرعون متوغلة في الجنوب ويسمى بمنخى نفسه : « جالب السلام الى البلدين ، ملك الشمال والجنوب ، ابن الشمس ، صاحب التيجان » .

وينقضى عهد الملوك العظام الذين كانوا ينتخبون فيما يروى « استرابون » من بين أكثر الناس مهارة وأعظمهم بسالة ليأتى من بعدهم خلف ضعيف يتحكم فيهم الكهنة فتكون لهم الكلمة المسموعة بالرأى المطاع ، ويستولى الاشوريون على مصر سنة ٦٦١ ق.م . فيرتد النوبيون الى اوطانهم ليحكموها بعد ألف سنة أو تزيد ، وتظل نباتا عاصمة حتى سنة

مزخرفة ، ولا تخلو الزاوية من أطباق من الصينى الجميل ملصقة في الطلاء .

والنوبيون سلالة من الجنس القفازى تغلب فيها الصفات الحامية ولكنها لا تخلو من مؤثرات افريقية ، ويتميز النوبى ببشرته الشديدة السمرة ، وبرأسه المستطيل وشعره الموج ، وبعينين واسعتين تفيضان بالحياة ، وهو فى جملته حلو الملامح دقيق التقاطيع .

وقد عمرت السلالات النوبية أراضيها منذ عهد سابق للتاريخ ، وكانوا دائما على صلة بمصر فى الشمال ، وكانت القوافل المصرية تسلك طريقها فى بلاد النوبة الى الجنوب فى طلب الذهب واللابنوس والصبغ وجلود الحيوان وتحمل إليه أكثر من صناعات مصر المعروفة حين ذاك ، وفى عهد الدولة الوسطى استطاع ملوكها الأقوياء أن يتسلسلوا بمصر فى داخل افريقية فكانت بلاد النوبة جزءا من الامبراطورية المصرية المتراصة الأطراف ، يديرها حاكم يحمل لقب نائب الملك اظهارا لاهمية الاقليم .

«الفديجة» على ضفتي النيل الشرقية والغربية وهجرتهم الى هذه الديار حديثة ومراكزهم الكبرى في ابريم وعينية وينتمى الى هذه المجموعة جماعات من السكوت والحس ينتشرون من وادي حلفا حتى الجندل الثالث . ويطلق النوبيون على سكان الضفت الشرقية اسم « ماتوكى » وعلى سكان الجهات الغربية اسم « تنيوكى » وليس بين سكان العدوتين فرق في الواقع الا في هذه الاسماء .

وبين ارض الكنوز وبلاد الفريجة تمتد شقة صغيرة تعرف باسم وادى العرب تنزل فيها قبيلة العليقات وهم عرب حافظوا على لغتهم وقد وفدوا من الحجاز واستقروا زمنا في شبه جزيرة سيناء ثم هاجروا الى النوبة في اوائل القرن الثامن عشر ونزلوا بقري وادى العرب والسبوع والمالكى وشاتورته والسمنقارى وكروسكو وقد افادوا من الموقع الجغرافى لبلادهم فكانت لهم تجارة كبيرة بين مصر والسودان .

طريق الكباش بمعبد السبوع



٣٠٠ ق م . حيث ينتقل الحكم الى مردى فيستمر فيها حتى سنة ٣٥٠ ميلادية ، وتنقطع الصلات السياسية بين النوبة ومصر فتضمحل الصبغة المصرية في الفنون والحرف ثم تختفى ، وتنسى اللغة المصرية لتصبح للنوبة لغة خاصة تكتب بخط جديد هو « الخط المروى » . ويوجه الرومان بسد أن سيطروا على الشمال حملاتهم الى بلاد النوبة فتخضع لهم بعد مقاومة يتحدث عنها التاريخ ، وتصل اليها النصرانية لتحل الكنيسة محل المعبد الفرعونى القديم وليصل للمسيح بدلا من آمون وبتاح ، وتقوم على سفح الهضبة بيع واديرة للرهبان . ويجهى الاسلام الى مصر ، فلا يلبث أن يمتد الى بلاد النوبة ، ويعقد امير مصر عبدالله بن سعد بن ابي سرح معاهدة مع عظيم النوبة في سنة ٦٥١ م ، وينزل العرب هذه الديار ولهم لسان جديد ودين جديد فيخالطون السكان ويصاحرونهم ويختلط الطريف بالتالذ وتتوافد بطون من ربيعة ومصر وتجهى عشائر من جهينة فلا يمضى وقت طويل حتى يتحول الاقليم كله الى الاسلام ، ويحدث في عهد الفاطميين أن يثور « أبو ركوه » على الحاكم بأمر الله ، فلا يظفر به الا امير النوبة « أبو المكارم مبه » الله القرشى ، فيكافئه الخليفة ويلقبه بكنز الدولة فيمنصرف الاسم الى رعيته ويعرف سكان النوبة السفلى فيما بين كروسكو والشلال باسم الكنوز حتى يومنا هذا .

ويغزو السلطان سليم مصر فيعين النوبة حكاما هم الفز الكشاف تؤيدهم حمايات من الالبان والباشناق ، ويبنى هؤلاء قلاعاً في أسوان وابريم وفي جزيرة ساي . وتقوى شوكة بعض هؤلاء الحكام فيستطيع احدهم وهو « حسن كوش » أن يرد العرب نحو الجنوب حتى دنقلة . ويطعم الفنج بعد وفاته في أن يمدوا نحو الشمال نفوذهم ، وأن يخضعوا النوبة الدنيا لحكمهم ، ولكن الهزيمة لا تثبت أن تحقيق بهم في « حسنك » على يد « ابن جانبلان » زعيم الفز الذين يستمر حكمهم حتى يتوحد وادى النيل مرة أخرى في الربع الاول من القرن التاسع عشر . والى الجنوب من ارض السكونوز يعيش



سيدة من قرية دهبيت
(منطقة الكنوز)

لهجات الفريجة والمحس والسكوت مجموعة أخرى فيها شيء من الاختلاف .

واللغة النوبية حامية الاصل على أرجح الأقوال ، وقد دخلها مؤثرات كثيرة على مر العصور فتأثرت في الماضي باللغة المصرية القديمة ثم باللغة القبطية فلما جاء الإسلام أخذت من العربية كثيرا من الكلمات .

وكانت اللغة النوبية في الاصل تتألف من ثلاثة وعشرين حرفا ، مات منها ثلاثة حروف وبقي العشرون ، ومن هذه العشرين سبعة عشر حرفا نعرفها في اللغة العربية وهي :

الألف والباء والتاء والجيم والذال والراء والسين والشين والغاء والقاف والكاف واللام والميم والنون والهاء والواو والياء أما الحروف الثلاثة الأخرى فليس لها نظير في العربية وهي :

حرف بين الجيم والتون ،

وحرف بين القاف والغين .

وحرف ثالث تمتزج فيه الجيم والخمسين والتاء .

غير أن اللغة النوبية اضطرت وهي تستعير الكلمات العربية أن تستبعد معها ما بقي من حروفها الأخرى وبذلك أصبح عدد حروف اللغة النوبية الحديثة واحدا وثلاثين حرفا . وتختلف النوبية عن العربية في أنها لا تفرق بين المؤنث والمذكر ولا تعرف المثني أو أداة التعريف ، ويتقدم فيها المضاف إليه على المضاف ، وتسبق فيها الصفة الموصوف .

وبعد ، فهذه هي بلاد النوبة أرضا وناسا ، وستتخفى الأرض تحت مياه السد العالي التي فيها لمصر كلها الحياة - أما النساس فسيتطلون في أوطانهم الجديدة كما كانوا دائما مثلا حيا للوداعة والإمامة والجد والكفاح ،

أما نوبيو السودان فينقسمون الى مجموعات ثلاث هي الدناقلة والمحس والسكوت . وأرض الدناقلة مما يصلح للزراعة ، ومع اشتغالهم بهذه الحرفة فهم لم يقتصرُوا عليها بل انهم أنشط الجماعات في السودان في التجارة وفي غيرها من الحسرف . أما أرض المحس والسكوت فمحدودة الموارد ولذا كثرت الهجرة من هذا الاقليم ، وكانت هجرتهم جماعية في بعض الاحيان كهجرة المحس الى جزيرة تونى التي تقع حيث يلتقى النيلان .

~ ~ ~

ويتكلم النوبيون جميعا العربية ولكن لهم بجانها لغتهم الأصلية التي يسمونها «الوطان» ويعرفها جميع النوبيين ولكنها تختلف اختلافا قليلا من اقليم الى اقليم ، وبينما تؤلف لهجات الكنوز والدناقلة مجموعة متمسكة بتألف

تزداد قدرة الانسان العربى على تقرير
مصيره ، وصنع مستقبله رسوخا وقوة يوما
بعد يوم فقد تمكن الشعب العربى فى مصر
بارادته الثورية أن يغير معالم حياته تغييرا
اساسيا وعميقا متجها بكل قواه البناءة نحو
دعم مستقبله وتحقيق آماله الواسعة وقد
كان انشاء السد العالى رمزا لارادة شعبنا
الثورية ، وقدرته على صنع حياته من جديد
وفق امانيه وتطلعاته نحو آفاق ارحب من
الرفعة والرخاء .

فقد أحدث السد العالى تغييرا جذريا فى
المنطقة التى سوف تفرها مياهه ادى الى
ضرورة تهجير اهالى تلك المنطقة الى مكان
آخر . وفى هذا المقال عرض لتقاليد اهل
النوبة فى الزواج قبل انتقالهم الى موطنهم
الجديد .



أياها على مرسى الباخرة ، فإن هذه كلها أماكن
ما يحرس الفتيان على ارتيادها ولذا نجدهم
يذكرونها كثيرا في أغانيهم .

ماذا يحدث إذن عندما يقع اختيار الفتى على
فتاته ؟؟ أن الحال يتغير عندئذ فبعد أن كان
الفتى يرى الفتاة بلا رقيب أو حجاب يمنع
بينهما .. إذ الكل في هذا المجتمع أخوة مجتمعهم
أسرة واحدة يصبح لزاما عليه أن يتجنب
لقاءها ، ويمتنع عن رؤيتها ، حتى إذا لقيها
مصادفة في الطريق كان عليه أن يغطي من
بصره فتمتد أعلن عن رغبته في الزواج بها
.. لم تعد أخته ... ولم يعد يستطيع
مصاحبها الى « الموردة » أو المنزل . ويبرد
كبار السن - ويسمونهم في النوبة العقلاء -
ذلك بأن بعدهما سيزيد من شدة الرغبة في
لقاء كل منهما الآخر فحينما يلتقيان ليلة
الزفاف سيبتلان من شدة الشوق دافعا لحرارة
اللقاء .

وللزواج نظمه وعاداته وتقاليده ، أغانيه
ورقصاته وأزيائه ، طقوسه ومعتقداته .
فالزواج من أهم المناسبات التي يمارس المجتمع
فيها كثيرا من عاداته وتقاليده التي تبرز بكل
أوجه النشاط الإبداعي والتلقائي المتوارث ،
وفيه يختلط اللعب بأحكام القيم ، ويمتزج
المعتقد بالسحر ، ويمير الإنسان عن أحاسيسه
وأخيلته بكل ضروب التعبير الفني من غناء ،
ورقص ، وإيقاع وحركة ، ورسم ونقش وأزياء
لتهرب من خلالها خبرة الحياة داخل حليبات
السمر أو الحكايات والأساطير وما تنفعل به
نفسه من احساس جماعي مشترك يسيطر
فيه الوجدان الجماعي على الوجدان الذاتي
الفردى ، ويعيش الإنسان أيام الفرح في فرحة
واعية تزخر بقيمه وعاداته وتقاليده .

الرقصة الوسفانية التي تؤديها فتيات النوبة



في الشمال حيث الكنوز وفي الجنوب حيث
الفاددجا لم تكن نجد غير أسرة واحدة ذات
فرعين كبيرين الأول الكنوز .. والثاني
الفاددجا .. هؤلاء كانوا يعيشون على الضفة
الغربية للنيل .. وأولئك على الضفة الشرقية
وكل منهما صنع الحياة في هذا الجزء على ضفتي
النيل .. عاشوا في أمن وطمانينة .. يجمع
شملهم روابط أسرية تؤكد علاقات المحبة ،
وتوثق عرى المودة بينهم .

ويعتبر النوبيون الزواج وسيلة من وسائل
تأكيد هذا الترابط فإن المجتمع النوبى
يحرص على أن يجعل من الزواج أكبر مناسبة
للاحتفال والفرح .. أنه فرحة كبرى يشترك
في تحقيقها كل أبناء القرية ، ويسعدون
الاستعداد لها مبكرين .. منذ اللحظة التي
يعلن فيها الفتى عن اختياره لفتاته التي خفق
قلبه لحبها منذ رأها تخطر في دلال في طريقها
الى « الموردة » لجلب الماء ، أو ترقص في فرح
أحدى صديقاتها ، أو تودع أسرته أو تستقبل

(العقال) أى العقلاء الذين يشتمعون بصداقة أهل العروس أيضا ثم يذهبون جميعا الى منزل العروس لمقابلة والدها أو من يحل محله من أهلها لمفاتيحه فى رغبة فلان فى خطبة ابنتهم لابنه فإذا ما وافسق أهل العروس حضر الأب ومعه أصدقائه لتحديد المهر وموعد عقد القران والزفاف .

ويطلقون على يوم الخطوبة هذا «يوم الرباط» ففى هذا اليوم يدفع العريس لوالد العروس مبلغا من المال لا يقل عن جنيهين ولا يزيد عن خمسة ويقدم أهل العروس لوالد العريس وأصدقائه فى هذا اليوم البلج « فنتى » مع الفشار ثم يقدمون الشاى الذى يعنى عندهم انتهاء الجلسة فيشربونه ثم ينصرفون . ومن الملاحظ أن العريس وأهله جميعا – باستثناء النساء – ليس لهم الحق فى رؤية العروس . ولكن الشاب يتحایل لرؤية عروسه ان لم يكن قد رآها فإن أقاربه يصفونها له فيذهب هو الى المودة لرؤيتها جلسة ، أو ينتظر على قارعة الطريق الموصل الى النهر «مشرالوجه» ليراهها تصحب صديقاتها لملء الجرار بالماء . ويأتى ذكر (مشر الوجه والمورده) فى كثير من أغاني السمر بين الشباب ، تقول الأغنية .

شوبن شوبن دولجى دونجا

سيسبان نورن وينيونه

اساج جلى نانورا

مشرا لوج كيرا شوكى كاني

جاشا سايا تينى كانييه

هو جولى جون كنىكى لينيه

جوسا وهجان تمينجى

اساج جلى نانورا .

•• ومعنى هذه الأغنية •

زمان كان جهنا

وفى الصفحات التالية سنحرص على أن نقدم دراسة لمأثورات هذا الشعب قبل هجرته الى النوبة الجديدة فى كوم امبو •• نعرضها دون تخريج كبير من جانبنا •• فالنوبة تحتاج فى تفسير ظاهراتها الفولكلورية الى خبرات كثيرة متعددة كخبرات الانثروبولوجيين مع الاجتماعيين ودارسى التاريخ والآثار ، مع الدراسات الشاملة لتراث النوبة ومأثوراتها الشعبية •

والزواج فى أى مجتمع تحكمه عادات وتقاليد ، وتدارس فيه مأثورات تتأقلمها الشعب جيلا بعد جيل ، كل جيل يضيف شيئا جديدا أو يحدف أشياء لتتفق مع حياته التى يعيشها .

والزواج فى النوبة – شأنه فى كل المجتمعات له طوقسه ومأثوراته ومنذ اللحظة التى يختار فيها العريس عروسه يبدأ الانسان فى ممارسة مأثوراته. فى كل مرحلة من مراحل تحقيق هذا الزواج الذى يبدأ بالخطوبة •

الخطوبة : -

يحدد المجتمع النسوبى قواعد وأنماطا للسلوك تختم على الفتى الذى يرغب فى الزواج أن يسلك طريقا معينة • ان عليه أولا أن يخبر والده ، ولكن التقاليد العائلية المتفق عليها تمنع الفتى من أن يصارح أباه برغبته فى الزواج من فتاة معينة وكذلك فهو يتحایل على ذلك بالتلميح أحيانا ثم باختيار والدته لتتولى هى مهمة إبلاغ الأب برغبة الابن • فإذا رفض الأب هذا الاختيار فانه من الواجب عليه أن يصدع لرغبة أبيه اذ ربما كان الأب قد اختار له ابنة أحد أصدقائه واتفق مع هذا الصديق على أن يزوج ابنته لابنه وفى هذه الحالة فان على الفتى أيضا أن يطيح أباه بفرضي بمن اختارها له • أما اذا وافق الأب على اختيار الابن فانه يبدأ مناقشته فى قدرته على الوفاء بتكاليف الزواج فإذا اطمأن الى ذلك فانه يذهب الى مشاورة بعض أصدقائه من المستين

فى ظلال أشجار السيسبان كنا تنسام
هل تذكرين الآن يا نورا
فى طلوعك ونزولك فى مشر الوج
تسيرين فى دلال كاليامة
مع رنين الخلاخيل
ولمان قصة الرحمن
هل تذكرين الآن يا نورا ؟

فى هذه الأغنية يتغنى الفتى بفتاته التى
أحبها ويصف الطبيعة التى تحف بهما كاشجار
السيسبان التى تهطل أمصانها فى ماء النيل،
ومشيها التى تخطر فيها كاليامة فى صعودها
ونزولها الى « الموردة » فى الطريق الموصل بين
القسرية والنهر « مشرالوجه » ولمان قصة
الرحمن التى يهديها العريس لعروسه .

وهو يصور فى أغنية أخرى الفتيات عند
الموردة سائلا فتاته أن تبتعد عنها لأن الشبان
يقفون هناك . كما يتحدث جميع الشبان
أن أحدا منهم لا يستطيع أن يأخذ فتاته منه
فهو لا يبالي بهم إذ أن فتاته منقورة له ولكنه
يخشى عليها من الحسد فحسب ولذا فانه سوف
يطلق البخور ذاكرا اسم الله القادر على كل
شئ ، والذي سوف يساعده ضد الحساد .

وهذه الأغنية شائعة عند الكنوز ، وخاصة
بين أبناء اسوان .

تقول الأغنية . .

أما بنا ووصياد أما بنا

يا عم يا صصياد يا عم
أى سبرى البأى ياراجزى
أنا نادر فى الشبكة

وبشترك فى أداء هذه الأغنية مجموعة من
الشبان يرددون بعض مقاطعها . .
المغنى : يا عم يا صصياد يالى بتصطاد
عالبجر
أنا نادر فى الشبكة

المجموعة : يا عم يا صصياد يالى بتصطاد
عالبجر

المغنى : ما تروحش البحر يا عم
الموردة البحرى يا عم
الشبان واجفين مكشرين
حيثولوا عليك سمرا ويخطفوك

المجموعة : يا عم يا صياد . . يالى بتصطاد
عالبجر
أنا نادر فى الشبكة

المغنى : عم يا صياد . . لو تصطاد فى
الجبال
خش جوه وصيد لى غزاله

المجموعة : يا عم يا صياد ، يالى بتصطاد
عالبجر
أنا نادر فى الشبكة

المغنى : يا عم لو انت فريز . خش فى
سوج الحميس
نجى لى واحدة حلوه

المجموعة : يا عم يا صصياد يالى بتصطاد
عالبجر
أنا نادر فى الشبكة

المغنى : يالا يا صياد . لو أنت بتصطاد
بالشبكة

اطرح الشبكة جوه شوية هات لى
الساموس

المجموعة : يا عم يا صياد ، يالى بتصطاد
عالبجر
أنا نادر فى الشبكة

المغنى : ما تروحش البحر يا أختى
حاسب من الحساد ليحمدوك

المجموعة : يا عم يا صياد ، يالى بتصطاد
عالبجر
أنا نادر فى الشبكة

المغنى : لا يخش بخسروا له ، ولا يطلع
بخسروا له

ولو راح .. ولو جه .. بخروا له
الله اكبر .. كبروا له
ماترو حش الموردة بتاع الحسادين
ولا تحف تبص وراك .. احسن
يصيبوك بالعين

المرددون : لو راح .. ولو جه كبروا له
الله اكبر .. كبروا له

وتشيع في هذه الأغنية بعض المعتقدات الاجتماعية .. فالأم مثلا قد تنذر ابنها قبل مولده أو بعده لشئ معين ، ولا بد أن يتحقق ما نذرتة أمه .. فهو مكتوب على الجبين والله يستجيب دائما لدعاء الأم وهي قد نذرتة لهذه الفتاة « أنا نادر فى الشبكة » .. كما نجد تصور آخر لمعتقد يؤمن به الجميع وهو « الحسد » .. انه يكافح هذا الحسد باطلاق البخور الذى يذهب قدرة الحاسدين .. ويذكر اسم الله القوى الذى يقهر كل القوى التى تريد أن تضر بمحبوبته .

هذه الأغنية تصور بوضوح وجلاء أخيلة الشعب ومعتقداته فالأغنية الشعبية بطبيعتها تعبير عن أحاسيس ومخيلات أبناء المجتمع وتصوير انفعالاتهم وأفكارهم .. كما أنها تسجيل للتجارب التى يمر بها فى حياته .

وعند الكنوز نجد الأغاني تتضمن كثيرا من الألفاظ العربية .. بل تؤدى كلها بالعربية وخاصة كلما اقتربنا من أسوان فنجد فيها وصفا للبيئة المجاورة ، بيئة المدينة .

تقول الأغنية ..

المغنى : يا ليل يا ليل .. ليل يا ليل ..
ليل يا بو المراويد
يا بنات يالى نازلين ..

نازلين بصفايح الميه

فيكم واحده سمرا .. السمرا
ابو سنة

لايسه شيشب زهرى ... وفوج
منها شال بجطيفة .

المرددون : ليل يا ليل .. يا ليل يا ابو
المراويد

المغنى : لو مش جاي السنة دى
ولا السنة الجاية
فى شهر أمشير

حاطلح فوج السطوح وأنوح

المرددون : ليل يا ليل .. يا بو المراويد

المغنى : ليلة كتب الكتاب، العصافير نامت
فى الفلايك .

الصجر نامت عالشجر ، حرام
أنا ما نمتش خالص

المرددون : ليل يا ليل .. يا بو المراويد

المغنى : امبارح فى الحلم
شفت واحدة لابسة جميص ابيض
وواجهه

افتكرتها واحدة من رعاية الطفل

المرددون : ليل يا ليل .. يا ابو المراويد

المغنى : بنات الزمن ده ... بينزلوا
عالبحر

بيحكوا رجليهم على شط البحر
بيدوروا عالشبان

المرددون : ليل يا ليل .. يا ابو المراويد

فى هذه الأغنية أيضا نلاحظ عادة أخرى لا يرضى عنها الشباب النوبى .. وهى ذهاب البنات الى شاطئ البحر وحك أرجلهن بالطمي على شاطئ النيل فهذا الطمي يزيد من لمعان بشرتهن كما يزيل الشعر .. والشبان قد يذهبون هناك لمراقبة الفتيات .. وهو يفار على فتاته منهم .. انه يبحث عن فتاته ولا يراها .. الا فى الحلم .

وهو قلق لا يستطيع النوم حتى ولو نام
الصقر على الشجر .. لانه ينتظر ليلة كتب
الكتاب .. فيوم عقد القران عند النوبيين هو
اليوم الذى يسبق الزفاف .. وهو اليوم
الذى سيلتقى فيه بفتاته ..

ويبدأ الاحتفال بأن تقوم إحدى السيدات
المسنات من أقارب العريس المحرمات عليه
كجدته أو خالته مثلا بإحضار صحن به ماء ،
وحناه ، وتقوم هذه السيدة بتخفيف جسم
العريس كله من رأسه الى قدميه بالحناء •
ويرتدى هو في هذه الأثناء جلبابا قديما دون
ملابس داخلية •

ثم يتقدم اصداقؤه للمشاركة في دهن جسم
العريس بأن يضيف كل واحد منهم قطعة من
الحناء الى جسم العريس • وباتتهاء عملية
الحضاب هذه تبدأ عملية « النقوط » وذلك بأن
يجلس العريس وأمامه صحن الحناء وعن يمينه
أحد اصداقائه الذي سوف يلازمه طوال أيام
الفرح يحمله سوطا في يده ، وعن يساره آخر
يحمل سيفا •

وهؤلاء هم حراسه من الحسد والجبن
والشياطين أو وزراؤه وهو بينهم «السلطان»
كما يسميه النوبيون آنذاك • ويجلس بجوار
العريس شخصان أحدهما يحمل كراسية يدون
فيها النقوط الذي يدفع للعريس واسم صاحب
النقوط ويصبح الآخر قائلا « شوبش » •••

رقصة الكهف وكانت قديما يستغنى فيها السيف والدرع
وبمصاحبة الدفوف



فبعد الانتهاء من الاتفاق بين أهل العريس
والعروس وتجهيز « يوم الزباط » يبدأ أهل
العروسين في الاستعداد لعقد القران •• وقبل
الميعاد المحدد بأسبوع تخرج سيدة تحمل
طبقا من الخوص وعليه « أوجل » وهو الأناء
الخشبي الذي توضع به الروائع العظيمة من
صندلية ومجلب وقرنفل ينطيب بها العريس
والعروس •• وتمشي في القرية تتغنى بأشعار
عائلة كل من العريس والعروس ويكون ذلك
بمشابة دعوة لكل نساء القرية ليذهبن لمشاركة
أهل العروس في الاستعداد للفرح •• وذلك
اليوم يسمى « يوم النساء » •• وهو أول يوم
من أيام الاحتفال بالزواج •

فتذهب النساء والفتيات الى منزل العروس
يساعدن في طحن الأذرة والقمح والحبيز •••
وإعداد البلح والفشار •• وأثناء عملهن يفتن
بفرحتهن للعروس سائلين الله أن يحفظ والدة
سمراه •• العروس ••

« يا الهى ادينو سبه ، سمرا جون تنيكجه
ويفننو للعريس ذى الاصل الطيب الذى
يمشى مختالا •• جلايى سايا •
« جلايى ساي وو يويو آيننى سايلنتو »
« ساب لقو قيتار ماينلقارجا قمينى »
« جيا تارى •• جلايى سايى »
تدلل وتهاد فى مشيتك يا من اصلك
طيب •

يا من اتيت من جزيرة ساب ، سابعا ،
حيث توجد التماسيح ولم تخف

اسبح وتعال متهاديا متدللا
وقبل الاحتفال بالزفاف بيوم يقام احتفال
بحنة العروسين ، ويسمى احتفال :

ليلة الحنة :

يقام في هذه الليلة احتفالان كبيران أحدهما
بمنزل العروس ويقتصر فيه على أهلها ، أما
الاحتفال الآخر فيقام في منزل العريس إذ
يحضر اصداقؤه ليشتروا في الاحتفال بالغناء
والرقص والعزف على الطار «تاركا نجرشاده»

شوبش .. فلان بن فلان دفع كذا .. وعادة يتراوح المبلغ بين عشرة قروش وخمسين قرشاً ، وقد يزيد عن ذلك حسب مقدرة صاحب النقوط أو حسب ما يكون العريس قد دفعه من نقوط من قبل لصاحب النقوط .
الحال .

ثم يتوجه بعد ذلك نفس الشخص الذي دفع « النقوط » الى الحلاق الذي قام بتزيين العريس ويمنحه بعض القروش أيضاً .

وبعد أن تنتهى عملية النقوط هذه يجمع « الكاتبان » النقود ويقدمها الى وكيل العريس - والده أو أخيه - ومع النقود الكراسية المدون بها أسماء من شاركوا في النقوط .

ويحتفظ العريس بهذه الكراسية إذ يعتبر « النقوط » ديناً عليه يجب سداؤه في مناسبة مماثلة لصاحب « النقطة » في عرسه أو حفل ختان ابنه ، وأهمية التدوين هذه ترجع الى أن العريس يجب أن يرد لصديقه نفس المبلغ على الأقل في مثل هذه المناسبات .

وبعد أن تنتهى مراسم الحنة والنقوط يتناولون العشاء ويقوم الموجودون بعمل حفل ذكر ثم يغنون ويرقصون .. ويسمى الغناء والرقص « الطبل » ويقولون أشر « درا بوكه » أى اضرب الطبل .. رغم انه لا توجد طبول في النوبة فهم يعزفون على الطار .. والأغلب أن كلمة الطبل نازحة اليهم فالاصل هو الطار .. وقد يبدأ هذا الاحتفال من رقص وغناء قبل ليلة الحنة بأسبوع منذ « يوم السما » اعلان ميعاد الزواج .

ومن الأغاني التي تؤدي أغنية « دوجى دوجى واعريس دوجى » وهى شائعة بين الفاديجا ومعناها .. اركب يا عريس .. اركب .

اركب العدة الذهب

« دوجى دوجى .. عدة جيلج »

انها من مالك الحلال
« مال حلا لوك دويجه »

اركب يا فتى ..

« واتود دوجى »

« وتدل فى مشيتك .. وتهاد »

« جلايى سايى .. واعريس سايى »

« اركب يا عريس ..

« واعريس دوجى .. »

ومن الاغاني التي ينشدونها في حفل الذكر بعض القصائد التي يرددها اتباع الطريقة المرغنية الصوفية ..

مرحباً يا نور عيني مرحباً
جد الحسين مرحباً

انت نور فوق نور مرحباً
يا كريم الوالدين مرحباً

مثل حسبك ما رأينا مرحباً
قط يا نور الصدور مرحباً

وعند الكنوز يغنى الشبان :

شربات فريجيوى
جبايب ليميوى

فرقسوا الشربات
واجمعوا الأحباب

أرجون أريسنا كينيمى
وواشرى بليجيرى

خنوا عريسنا
واعزفوا لحن الدلال

وفي منزل العروس تمارس نفس العادات وتحنى العروس وتستحم ولا تبقى الحنة الا في يديها ورجليها فقط .. وكذلك بالنسبة للعريس . وتقوم الفتيات أيضاً بالمشاركة في تخضيب جسد العروس بالحناء .

صلينا واتولينا
صلحنا دول توجيو
صلكون كسسيبان
تارك الصلاة ندمان
على الحبيب صلينا
عاشق الحبيب يا غالى

وهم يحفظون الأغاني الدينية من أتباع الطرق
الصوفية وخاصة الطريقة المرغنية وهي الطريقة
الصوفية السائدة في النوبة ومن هذه الأغاني
أيضا ما يقال في الذكر وفي الاحتفالات العائلية
لاضفاء الايمان والمخبة على قلوب الموجودين
وابعاد الشر ، وذلك بذكر اسم الله والتسبيح
لله . وذكر النبي صلى الله عليه وسلم .

« الله .. الله احمد حبيب الله
الله .. الله احمد حبيب الله
نبدي بذكر الله ، سبحان الله جل الله
احمد حبيب الله
احمد حبيب الله
سبحان الله جل الله
سبحان الله جل الله احمد حبيب الله

وأثناء قراءة القرآن ثم تلاوة القصائد
الدينية تجلس النساء بعيدا يزغردن للمنشدين
ثم يحضر العريس ومعه اللوح الصفيح الذي
كان يتعلم عليه حفظ القرآن أثناء وجوده في
الكتاب (زرافة) وبعد أن ينتهي الفقيه من
الانشاد يقدم له أهل العريس صحنين من
الخوص أحدهما به قمح والآخر به بلع وكل
من الصحنين مغطى بقماش الدبلان الأبيض
الذي يخطه بعد ذلك ثوبا .

ثم يخرج العريس من المنزل يصحبه
أصدقائه والفقهاء الذين كانوا يقرءون القرآن
ليتوجهوا الى منزل العروس ، وفي طريقهم لابد
أن يمروا بسبعة بيوت مجاورة وأن يكون

والحقيقة أن عادة دهن العريس أو العروس
بدهان معين ومشاركة الإصدقاء في ذلك بلمس
جزء من جسمه هي عادة شائعة في معظم
المجتمعات المتأخرة، إذ يعتقد أن عملية الدهان
هذه تكسب العريس أو العروس الجمال
واخصب . ونجد استخدام الحناء في النوبة
يرجع الى اعتقادهم بأن الحناء تكسب الجسد
« طهارة » ومن المرجح أن الحناء كانت شائعة
في العصر الفرعوني أيضا .

مثل هذه العادة متبعة عند سكان جنوب
الهند إذ تقوم سيدة عجوز بدهان كل من
العروسين بالزيت من رأسيهما الى أخمص
القدم .

والنوبيون يعتقدون في أن الحنة تساعد على
كسب جلد العروس نعومة وكذلك للعريس ،
علاوة على الرائحة الذكية التي تفوح من الحناء .
وفي صباح اليوم التالي ، وهو يوم عقد
القران يجتمع نفس الإصدقاء والصديقات الذين
كانوا موجودين ليلة الحنة ، ويذهب العريس
بعد أن يتناول الفشاء في منزله الى النهر -
البحر - ليستحم ويرافقه مجموعة من أصدقائه
وقرب الوصول الى النهر يجرى العريس
ليسبق أصدقاءه وكل منهم يحرص على ألا
يسبق العريس .. فالعريس دائما عنده
النوبيين هو الذي يفوق كل الشبان في كل
شئ .. وبعد أن يخرج من النهر ، يطلق
البخور ثم يرتدى ملابس الجديدة البيضاء
ويطلى الملابس القديمة لاحد المسنين الموجودين
من الفقراء ، ثم يتوجه العريس الى منزله وسط
أصدقائه وعند المنزل يكون في انتظاره شيخ
الكتاب الذي تعلم فيه العريس وهو صبي ومع
الشيخ مجموعة من الصبية يدرسون في
الكتاب يقرءون القرآن وبعض القصائد
الدينية مثل :

« على النبي صلينا
صلي يا جماعة صلينا

(اكاملبسكا) ومن أجله ومن أجل عروسه

« أيقوم الا ندروس دسى ليمونى »

باليه سولقوا الا ندروس

اكاملبسكا كترل دسادسى ليمونى

معناها :

لقد نذرت لك نذرا جميلا

نذرت لك فى الافراح فقط

يا حلوة حلوة الملبس الذى يوزع فى فرك
يا سمراء يا صغيرة « دسى ليمونى » ولا يقتصر
الاحتفال على الرجال فقط بل تشارك النساء
فى الاحتفال بالزغاريد والأغاني والرقص
ومن الرقصات المشهورة « الرقصة الوسطانية »

وتتكون هذه الرقصة من مجموعة من
النساء يصطففن فى نصف حلقة متماسكات
الايدي وتحركن فى حركة بطيئة ، نصف
خطوة الى الامام ثم الى الخلف بالرجل اليمنى
ثم باليسرى ثم يهتزرن مع المجموعة يمينا
وشمالا ثم يتقدمن بمسدورهن فى انحناءة
خفيفة ، ثم تتقدم احدى السيدات من الجهة
اليمنى وترقص فى حركة اسرع وتسمى هذه
الرقصة بالرقصة الوسطانية ، اذ أن هذه

طريقهم من جهة يمين خروج العريس من منزله
.. وأمام كل منزل من السبعة المنازل يتوقفون
ويقدم اصحاب المنزل للفقهاء صحنا به فشار
وأخر به بلع وهكذا من منزل الى آخر الى أن تنتهى
المنازل السبعة . وأثناء سيرهم تقفنى النساء
للعريس ومن هذه الاغاني :

« ماري ماري توي ... يا صلاوى عالىي »

« آل النبي صلينا ... صلي يا جماعة صلينا »

« نبيو حجل جوسو .. نور تمنا دنجلا »
ومعناها :

انه ابن بار اصيل ... يا صلاة النبي
وزهبنا للنبي فى الحجاز
ربنا يتم ديننا بالحج

ثم يتوجه الموكب بعد ذلك الى منزل العروس
واذا كان العريس ممن يتمسك بالتقاليد
الدينية فان الفقهاء يظلمون فى صحبته يتلون
القصائد الدينية أما اذا كان من الشبان الذين
يميلون الى الطرب والمرح فانهم يكتفون
بالشعائر الدينية فقط دون مراسم الاحتفالات
الدينية الأخرى .

فينسحبون بعد زيارة المنزل السابع وكذلك
الرجال المسنون المتحفظون ويواصل موكب
العريس طريقه الى منزل العروس وبسط
أصدقائه وهم يغنون له طالبين منه أن يسير
متهاديا متعاجبا قويا كالتمساح .. فالرجل
يوصف فى مشيته بأنه كالتمساح وتوصف
الفتاة بأنها كالليامة .. ويطالبون العريس فى
أغانيهم بأن يمشى فى الزفة متهاديا قويا .
فسيفرق الشرابات فرحا به (شرابات فريجوى)
بلهجة الكنوز .. وسيفرق الملبس عندالفادجا



السيدة في وسط الحلقة ، ويف الرجال
ويعزفون الدفوف أو النساء على الجانب الآخر
في نصف حلقة أيضا وبينهم الغنى والمرددون .

**ومعظم الاغانى هي اغاني جماعية . فالشعب
النوبي يؤمن بالجماعية في الفن والحياة**

ويصاحب هذه الرقصة عادة أغنية
« ووبلاجه » وهذه الأغنية تنفزل في العروس
التي ستنقل الى الديوانى وهو حجرتها الخاصة
وستستقبل أصدقاءها وكذلك سيقبل العريس
وأغنية «بلاجه» من أشهر الاغانى عند الفاديجا
وكثير من الكنوز يفتونها أيضا مع تغيير بسيط
لى الآداء .

« الليلة ووبلاجه .. صباح الليل ووبلاجه »
انها الفتاة المدللة .. أسعد الله صباحك
بعد ليلة سعيدة .

« أون بلا جلكونى ... غجرى اسكر
ففوكيرى »

اذا كنت أنت المدللة التى احبها ساجلسك
على اغل برش عندى (غجرى)

« غجرى اسكر ففوكيرى .. قد موسى
اكن فكمجى » .

ستجلسين على الفجرى وساحضر (قدموس)
اتية الكحل لتتكحلي

وسوف اخل المنزل حتى نسمع آذان الشيخ
محمد وصوت الديك فى الفجر .

« شيخ محمد ادينو سابى .. دريندى
كيكى لوسابى »

« اك ديوانى صرحوتس »

وقد اخلت الديوانى وتركته من اجلك
وحذك .

« أركو توفاش ووبلاجه .. دوانيل فاش
وبلاجه »

« أدن شركرا منانى .. دوانى قاشى
وبلاجه »

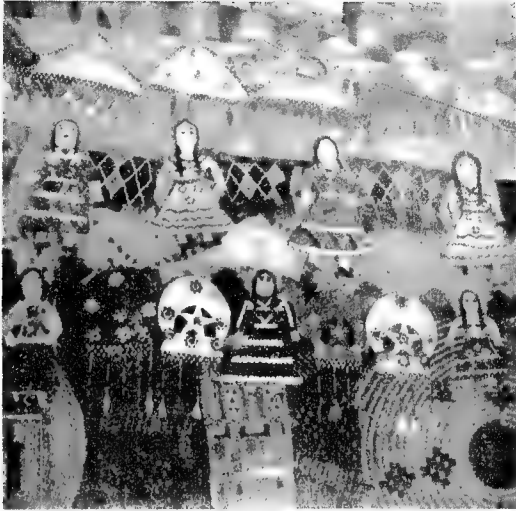
فتمايل وتدل يا فتاتى الجميلة المدللة
(ووبلاجه) فى الديوانى

فليس هناك انسان يشارك الدلال فى
الحجرة

ولا أحد يشترك معك فى ملكيتها .. فتدلى
بمفردك يا محبوبى

ويستمر الموكب الاغانى والرقص الى أن
يصلوا منزل العريس فيقابلهم أهل العروس





منظر جانبي داخل حجرة عروس بقرية جرف حسين
(منطقة الكنوز)

بل ينوب عنها والدها أو ولي امرها كوكيل عنها ..

حينئذ يقدم العريس مهر العروس ولا يقل عادة عن خمسة جنيهات ولا يزيد عن عشرين جنيها منها خمسة أو عشرة مقدم والباقي مؤخر صداق • ويقدم مع الصداق مصاغ العروس وذلك بحضور المدعورين جميعا ويتكون هذا المصاغ المصنوع من الذهب من :

١ - قصعة النور أو (جصة الرحمن) وهي مثلثة الشكل وتعلق على جبهة العروس وبها تتميز المرأة المتزوجة عن غيرها •

بالزغاريد ويستقبله أهل العروس من الرجال ويدخل معهم هو وأصدقائه • وحينئذ يتوقف الغناء والرقص وتبدأ المراسم التقليدية لمقعد القران •

عقد القران :

يجلس العريس وسط أصدقائه ومعهم المأذون والعمدة وشيخ البلد والاعيان والمسنون وأقارب العروس ويبدأ المأذون بقراءة الفاتحة سائلا الله أن يمنح العروسين البركة والسعادة، ثم يعقد قران العريس على العروسة حسب الشريعة الاسلامية •• دون أن تحضر العريس،

غير المصاغ هذه الهدايا التي يقدمها العريس لعروسه هي موضوع تتغنى به الفتيات والشبان يصنفون في أغانيهم ما قدمه العريس لعروسه من مصاغ وملابس وروائح عطرية • فالنوبيون مغمومون بالتطبيب بالروائح الزكية مثلما يفرمون بالتزيين والنظافة، فيصف الفتى طيب الرائحة الذكية التي انتشرت قطعة منها على ثيابه (يا سلام يا اريحه ما يوما تحتوي فنا وإيسكر) ويلغو للعروس بأن ترعاها عين الآله ..

ماينتروه جورا مانجان وتولنا نورتا • ويتغنى بفتاته الجميلة السمراء « واسمرا اللونا » ثم يصف الهدايا التي قدمها لعروسه ومنها « ماشاء الله » مبروكة لها •

« تود أريس كاتابنا .. حافظ وهيلتوني »
« تود أريس كاتابنا .. حافظا وهيلتوني »
فالعريس ملزم بأن يقدم ذلك لعروسه ..

« مبروك يا عروسة كرفينا » فايوسا او هدياتنا »

وكذلك خاتم المني ، والفرج الله المكتوب عليها ربنا يحفظك •
«تود أريس ليتا خاتم المنايا .. واسمرا اللونا » ..

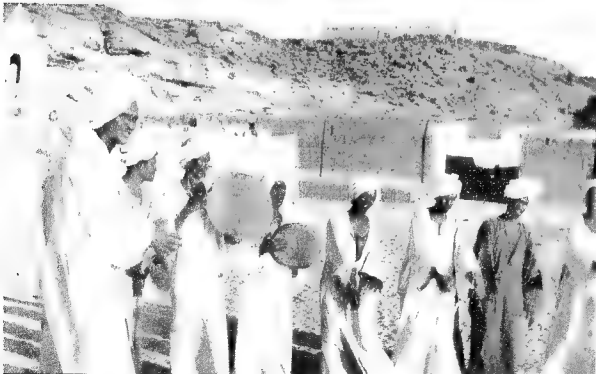


مجموعة من الفتيات في حفل عرس بقرية الدكا
(منطقة الكنوز)

يلاحظ الزى وتصنيف الشعر والمخ

٢ - « جكد » وهو عبارة عن عقد به ستة دوائر مسطحة من الذهب ويتوسطها ماشاء الله من الذهب ايضا •

٣ - « شيش » وهو سوار من الفضة •
كما يحضر ملابس لعروسه وتقسيم داخل غلاف من القماش أمام المأذون • ولا يفتح شيء مما أحضره العريس أمام المدعيرين والمأذون



والفرج الله التي تعلق على الصدر (علتيق
مرجاني » ومكتوب عليها ربنا يحفظ) نوركا
سلموا سلا . . انها هدايا العريس لك
يا سمراء ، « واسمرا اللونا » .

بعد أن يقدم العريس هذه الهدايا « والصدائق
يكون مسئولاً أيضاً عن تأنيث بيته بمجموعة
من الأبراش والسرير (عنجريب) المصنوع من
خشب وجريد النخل وأغطية هذا «العنجريب»
أما العروس فتحضر فقط آنية الطعام وبصفة
خاصة آنية الشاي ، التي يقدم فيها الشاي
لضيوف العريس كما تعد العروس قبل
الزفاف مجموعة من الأبراش الخوص والأطباق
الملونة التي تعلق على الحائط .

وكذلك الشملوب الذي يعلق في سقف
الحجرة وبه آنية الطعام لتكون بعيدة عن
أيدي الأطفال أو الدواب والهوم وتضيق هذه
الأطباق « الشماليب » من الخوص الملون
بأحجام وأشكال مختلفة . ويصنع من كل
طبق اثنان . وتعلق هذه الأطباق على جوانب
الحائط في حجرة نوم العروس الخاصة
وتسمى « الحاصل » وفي الديوان حجرة
استقبال الأصدقاء .

ولا يقتصر في الهدايا على ذلك . . بل تعد
العروس مجموعة من الطواقي المشغولة بالحريز
الملون تقدمها لعريسها هدية بعد الزفاف ،
وكذلك حزام أبيض مشقول الأطراف وهذه
الهدايا لا تقدم إلا بعد الزفاف كما يقدم
العريس لعروسه غير المصاغ السابق خلخالاً
من الفضة (هوجل) . هذا الخلخال يرد
ذكره في كثير من الأغاني كآنية . زمان كان
حبنا . التي عرفناها من قبل .

والخلخال لا يقدمه العريس عادة إلا في
الصلباحية . . إذ يعتبر قدم المرأة من
(الحجل) عورة ولا يجوز للرجل أن يقدم
هدية تلبس فيها إلا إذا كان زوجها ، فمن
خلخال الرجل وزنته يعرف مقدار أنوثتها .
فكلما ثقل وزن الخلخال وصدحت زنته دل
ذلك على شدة أنوثه صاحبته وأنها متمثلة

الكعب الذي لا يستطيع الرجل رؤيته لأن
ثوبها طويل ، ويتجرجر على الأرض خلفها
ويسمى « جرجار » وهو الزى الشعبي السائد
في التوبة ، ويفترض البعض أن ثوب الزفاف
الحديث اقتبس من هذا الجرجار .

وكما يقدم العريس لعروسه يوم عقد
القران هداياه يجب أيضاً أن يقدم لاهله بعض
الهدايا ، مثل بعض الملابس الجديدة ، وكان
قديماً ملزماً أن يحضر لجميع أفراد أسرته
واسرة عروسه ملابس جديدة .

بعد عقد القران تنطلق الزغاريد والأغاني
ويقدم العشاء للموجودين ويقوم أهل العروس
بكل تكاليف هذا العشاء . ثم يقوم العريس
ويدخل حجرة العروس فرؤيتها وبصاحبته في
هذه المرة أمه وبعض النساء من قريباته ومن
أهل العروس .



مجموعة من الصور تمثل نماذج
من الفنون الشعبية في النوبة
أزياء وحلى - صناعات يدوية
- عادات وتقاليد - رقصات -
عمارة .

Plates representing pat-
terns of Nubian Folk-Arts:
Customs, Handicrafts, Je-
wels, Dances and Arch-
itecture.





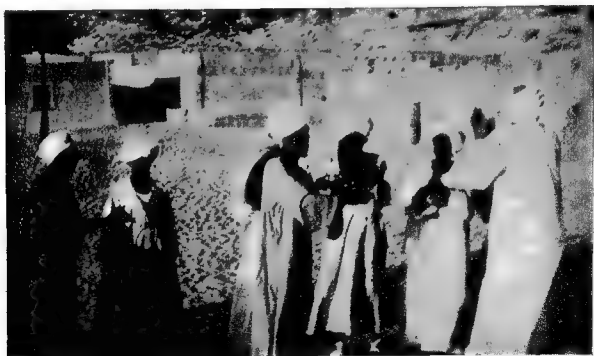
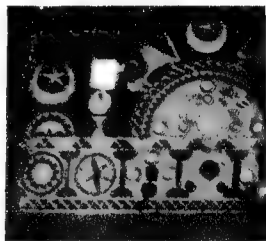
2



3









حلقة ذكر في حفل « ختم القرآن » للعريس

المطور المكونة من الصندل والقرنفل والمحلب
والجاري في اثناء من الخشب يسمى «أوجل»
ثم يوضع المصحن تحت السرير .

هذا المصحن عبارة عن قطعة من حجر
البازلت مستديرة تقريبا . فطرها حوالي
خمس عشرة سنتيمترا وقطعة أخرى كروية
تمسك باليد ويصحن بها المطور . نجد
مثيلا لهذا المعجن في النقوش الفرعونية
الموجودة بأثار النوبة وطريقة استخدامها
حاليا هي نفسها التي كانت تستخدم في
العصور القديمة . ولم يستدل على الاغراض
التي يستخدمونها فيها غير أن النوع الكبير منها
كان يستخدم في صحن الحبوب ويوجد مثله
للآن في النوبة ويستخدم لنفس الغرض وله
نظيره في كثير من قرى البلاد الاوروبية .

وتحرص الفتيات اللاتي لم يتزوجن بعد
ان يبلن شيئا من فضلات هذه المطور التي
تسقط من المصحن . وبعد صحن المطور
وتنثر بعضها على الاصدقاء يواصل الشبان
والفتيات الغناء ويكون العريس مع اصدقائه
والعروس مع صديقاتها وكلهم في منزل
العروس وينام الجميع هناك العريس مع
اصدقائه والعروس مع صديقاتها . .

وتكون العروس مرتدية ثيابها الجديدة
ومتزينة بالمصاغ الذي احضره العريس .
وعادة يكون الثوب الخارجي للعروس أحمر
اللون من الحرير ويشف عن الثوب الذي تحته
الذي يكون من القماش القطنى المشجر
المرسوم عليه وردود كبيرة . وتضع على راسها
طرحة بيضاء من الشاش أو الحرير تسمى
(شجه) تغطي وجهها ويتقدم العريس ويلمس
وجه الفتاة من فوق «الشجه» أو يرفع
« الشجة » وينظر الى وجهها ، وتكون هذه
اول رؤية رسمية لها، ومعنى اللمس أو الرؤية
إنه قبلها ، ثم بعد ذلك يعود الى اصدقائه
الذين يفتنون له ، وكذلك يعود للعروس ثم يتناولون
العشاء وكذلك العروس مع صديقاتها .

« جاعوشينا »

بعد العشاء يقولون للعريس «جاعوشينا»
أي هل قمت بتقديم العشاء « للجار » وهو
عبارة عن «مصحن» مدق من الحجر البازلت
يستخدم لصحن المطور ، وذلك بمعنى هل
صحن المطور ، فيقوم العريس ويضع
المطور على المصحن ويصحنها فترة قصيرة
ثم بعد ذلك تتوالى الفتيات بصحن المطور
ويتفننن باسماء المطور وخاصة الصندل
(صندلية ور) وتعتز المسنات بهذه العادة
ويحرصن على تنفيذها كل ليلة طوال أربعين
يوما . وتقوم العروس بعد ذلك بتعطير ملابس
العريس وكذلك الفتيات صديقاتها ثم تجمع



يعود العريس والعروس بعد ذلك من « البحر » الى منزل العروس . ووقد أهل العروس نارا امام المنزل ويلقون عليها حفنة من الملح ، وكل ذلك للوقاية من الحسد ، ثم يخطو العريس وكذلك العروس من فوق هذه النار سبع مرات ، ويمارس ذلك لمدة سبعة ايام وقبيل غروب الشمس . واثناء تخطية النار لا يقولون شيئا . كما يعمل العريس والعروس عند أحد المشايخ «حجاب » أما فى اليوم الثانى بعد ليلة عقد القران ، فيعود العريس مع اصدقائه بسد الذهاب الى النهر وكذلك العروس ، الى منزل أهل العروس ويستمر الفناء والرقص الى قرب طلوع الفجر . ويتبارى الشبان فى ضرب الكف والرقص ، اذ يصطفون فى حلقات أو حلقة كبيرة ثم ينزل فى وسط الحلقة أربعة شبان ويتبارون فى الرقص كل اثنين مقابل اثنين آخرين ، ومع هذا الرقص يشتد ضرب الكف والعزف على الدفوف (تاركسا نجرىشاد) ولا يوجد فى النوبة آلات موسيقية غير الدفوف والطنبورة ولا يستخدمون آلات النفخ . والطنبورة تشبه الهارب الفرعوى القديم وتمثلها السمسمية الآلة الموسيقية الشائعة فى بورسعيد وعلى شواطئ القنال والبحر الأحمر . وهى شائعة فى المنطقة الشمالية من النوبة وخاصة بين سكان وادى العرب . أما عند الفاددجا فمن النادر أن نجد أحد العازفين عليها . ويتخلل الرقص والفناء فترات راحة الى أن يحين موعد الشمس . بعد العشاء يدخل العريس حجرة عروسه ومعه عدد قليل من أقربائه وبعض أقارب العروس واحد من اصدقائه يحمل طبقا به اذرة ، يأخذ ملء يديه من الاذرة يضعها فى يدى عروسه . وتضعها هى بالتالى فى «حجرها» ثم يقدم لها حفنة اخرى ، فعل العروس أن تسرع وتضرب يدى العريس حتى يتناثر الليرة ، أو يسرع

فى الصباح الباكر يقدم أهل العروس للعريس طعاما بلبن أو اناء به لبن حليب ليشربه . فوجود اللبن فى هذا الصباح ضرورى ويتفألون به ثم يذهبون الى البحر منعا للحسد وإبطال السحر ، اذ انهم يعتقدون أن الماء الجارى لا تقربه الارواح الشريرة كما أنه يطل السحر ويبقى من الحسد .

وانثويون اشد أبناء وادى النيل اعتقادا فى الحسد وسلطان الماء على ذلك . هذا الاعتقاد نجده سائدا بين معظم المجتمعات التى لم تأخذ بعد نصيبا من الحضارة الحديثة والمدنية . والاعتقاد بطهارة وقداسة ماء النيل اعتقاد قديم عند المصريين .

واللبن والماء فال طيب مع الصباح . .
نهارك أبيض ذى اللبن . . والماء مرتبط ، بصفات اللبن فهو أبيض من اللبن « وهو الماء الحى الطاهر وهو غذاء كل شيء حى . . »
والنيل هو مصدر الحياة . . والقسم بالنيل (وحق البحر الطاهر) قسم عظيم . .

وبعد أن يتناول العريس والعروس اللبن يذهب الى البحر مع اصدقائه وقدما كان العريس يذهب ويلتقى مع عروسه التى تذهب مع صديقاتها وكان للقاء فى هذا المكان مصادفة ويتقبون أحد اصدقاء العريس الذى يصاحبه بصفة دائمة منذ الحنة ويحمل « كراباج » العريس ويسمى وزيره أو حارسه لانه يحرسه من الحساد ، يقدم له الحارس اناء به لبن يرسل أهل العروس ، ويأخذ منه العريس رشقة ثم يبخها على عروسه التى تكون قد حضرت مع صديقاتها وكذلك تفعل العروس ثلاث مرات . وعادة يخ اللبن أو رش الماء كانت شائعة أيضا فى اسنا زمن المرجع أنها انتقلت من النوبة الى اسنا مع بعض التوبيين الذين هاجروا اليها واستوطنوا بها منذ مئات السنين وللماء واللبن منزلة وقيمة واحدة فى المعتقد الشعبى .

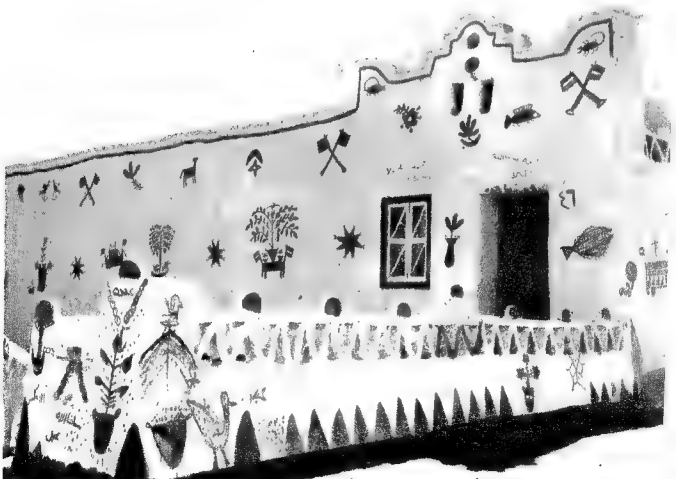
ولقد لاحظ ماركليان ان كثيرا من الجماعات المتخلفة حضاريا وبعض المجتمعات المتقدمة التي تعيش في عصرنا الحديث تمارس طريفة خاصة ، تقتضاها أن يقوم الخاطب وحده أو بمساعدة جمع من أصدقائه فينتزع خطيبته من أهلها حتى يعطى للزواج مظهر الخطف والاغتصاب بالقوة . فهذه العادة تكون أثرا من الآثار المتبعة في نظام الزواج البدائي حيث كان الرجال يقتصبون زوجاتهم من القبائل الأخرى بالقوة .

وفي النوبة لم تعد هذه العادة تمارس حاليا بصورتها الأولى وأصبح حارس العريس يعطيه السوط دون الإطالة في محاولة منعه من الدخول إلى حجرة العروس وطوال الأربعين يوما الأولى من الزواج لا يترك العريس السوط من يده إذا خرج من المنزل كما لا يترك الحنجر

هو بالقائها على العروس ، ومن سبق الآخر كان ذلك رمزا إلى أنه هو الذي سيطر على الآخر ولذلك يعرض العريس على أن يسبق العروس وينثر الحب عليها . ويطلب العريس من الموجودين بالمنزل مصادقته فيرفضون ممازحة منهم ، فيقيم صديقه الذي كان يحمل نصحن الذرة (ووزيره أو حارسه) كما يرمى أحيانا بضربهم بالسوط وطردهم من المنزل .

بعد ذلك يصل العريس ركبتين شكرا لله ويعود ليدخل حجرة عروسة فيجد صاحبه الذي طرد الموجودين واقفا أمام الباب ليمنحه من الدخول حيثخذ يقسم له العريس بعض النقود نقوطا له ويأخذ من يده السوط ويطرده خارج المنزل ويعود ليدخل حجرة عروسة وفي يده السوط الذي يحمله ليحميه من الجحش ، وكذلك الحنجر الذي يعلقه على ذراعه الأيسر .

رسوم حائطية وزنية لواجهة منزل بقرية دهيمت (الكنوز)



الصباحية سيصلها عن مقدار المبلغ ولا بد أن تظهره لهن . . ويحرص العريس كذلك على أن يجعلها تنطق دون أن يزيد كثيرا مما دفعه فسيمالها أمدقاؤه عن المبلغ الذي دفعه . . وقد يلجأ العريس إلى القيل-قال بأشياء تثير ضحكها أو يخيفها بشيء فتصرخ ربما فمجرد صدور أي صوت منها ضحك أو بكاء أو كلمة يعطيه الحق في « كشف الوش » ورفس « الشمجة » دون أن يستمر في دفع النقود أما إذا استمرت العروس في صمتها رغم كل محاولات « بعد أن دفع جنيهن أو أكثر فانه يتقدم ليرفع « الشمجة » عن وجهها حتى ولو كان ذلك دون رغبتها .

يوم الصباحية :

في صباح اليوم التالي يحضر أهل العريس والعروس للتهنئة ويقدمون لهما النقود كما يقدم العريس لعروسه « خلخلا من الفضة » وتقدم الفتيات للعروس هداياهن داخل طبقين من الخوص .

قبل حضور الضيوف يقدم أهل العروس للعروسين لبنا ، وشعربة (مصنوعة من دقيق القمح) مصنوعة بلبن وسكر وسمن . وقديما كانوا يذبحون ذبيحة تقدم في الإفطار، وتكون هذه الذبيحة مذبوحة ليلا ، وتقدم في الصباح لإفطار الضيوف مقسمة إلى أربعة أقسام وهن الضروري أن يقوم أحد الموجودين من الضيوف باستلام الذبيحة كاملة ، وتسمى هذه الذبيحة أكلة الضيوف (اسكتى جوجير) .

قديما يذكر بوركهاتر انه « في العرس ينحر العريس بقرة أو عجلا ، فإذا نحر كبشا كان ذلك فضيحة الفضاائح ؟ » ويذبح أهل العروس يوم الرباط ذبيحة أيضا . . أما ذبيحة « يوم الصباحية » فهي حتمية . في يوم الصباحية يخرج العريس مرتديا ملابس العرس وعلى كتفيه الشمال الحريز ، ويحمل في يده « كراباجا » ومربوط على ذراعه الأيسر . خنجر ذو حدين وتسير أمامه طفلة تحمل إناء

أيضا . فالسوط والخنجر هما اللذان يقيانه من الأرواح الشريرة ويمنعان عنه عشق الجن . . وإذا غادر العريس فراش الزوجية ترك خنجره تحت الوسادة ليمنع الأرواح الشريرة من احتلال مكانه بجوار عروسه واستخدام المسادن في كثير من المجتمعات بأشكالها المختلفة من خنجر أو نقود أو تماثيل صغيرة لنفس الغرض إنما يرجع إلى اعتقادهم بأن للمعادن ثم النار والماء قوة خاصة على الأرواح فللنحاس والرمصاص والذهب قيمة في هذا الأمر ولكن الأكثر أهمية هو الحديد .

الزفاف :

يخرج كل النسب ويبقى العريس مع عروسه وفي الخارج يستمر الشبان في الفناء والرقص . . ويرقصون حينذاك رقصة سريعة على نغم عال سريع يسمى « فيرى نراجيد » وهي نغمة للرقص السريع تسمى بالرقصة الحافظة لأن الأرجل تتحرك فيها في حركة سريعة خاطفة . .

ولا يبدأ العريس في مهاذجة عروسه إلا بعد ظهور نجم معين في السماء يكون قد حله له أحد فقهاء القرية ، وهم يعتقدون بأن لكل شخص نجما خاصا . وتظل العروس صامنة لا تتكلم وتحرس على ألا تنطق بأي حرف بل حتى لا يسمع العريس ضحكها ، ويظن العريس بإحداها وهي صامنة وبلقي بالأسئلة فلا تجيب ، فيقوم بدفع نقود خاص لها يبدأ بعشرة قروش طالبا منها الإجابة عن أسئلته فلا تجيبه ويظل يضاعف المبلغ الذي يدفعه وهي صامنة لا تجيب . وعادة لا تجيبه عن أي سؤال إلا بعد أن يبلغ ما دفعه جنيهن . . وحينئذ تبدأ العروس في الرد على أسئلته أو تبتمسم فإذا تكلمت أو ابتسمت كان هذا إعلانا من قبولها لمازحته وبذلك يتوقف عن دفع النقود ويتقدم لرفع « الشجة » عن وجهها أو تقوم هي بذلك . وتحرس العروس على أن يدفع العريس أكبر قدر من النقود ، ففي الصباح حينما تحضر صديقاتها للباركة في

دعوبرسكون كنا
فضة ارمديقرن كنا

ومعناها :

انت ياسيدى ويا اميرى ويا ابن اخى يا امير
ابن امى *

ان الذين يجعلونك سيدا فى قومك هم
اخذك وامك لانهم شموعك الذين يضيئون لك
الطريق فى فرحك *

وان كان الذى تزف فيه قبالتسا وتحت
املاكا ، فانزل اليه ايها العريس وزف نفسك
اليه يا ابن امى *

سيدى يا امير انت حجاب من الله ، وفى
قلبك حجاب من ذهب

سيدى الامير عليك بالسرج المصنوع من
الذهب الخالص * (كناية عن صفات
افروسية)

انت تملك السرج المصنوع من الذهب
وكذلك اللجام المصنوع من النضة (رغم عدم
وجود خيول حاليا فى النوبة الا ان كثيرا من
الاغاني تتغنى بركوب الجياد ومن الاغاني
التي تغنى بها الفتيات للعروس اغنية :

كفاية وكفاية نورك كفاية وكفاية
كفاية وكفاية حلوة وجيلة وكفاية
كفاية هي وكفاية نورك زيادة هي وكفاية
كفاية هي وكفاية مشرعوا جومى وكفاية
كفاية وكفاية زيرنى شورا وكفاية
كفاية وكفاية شكر كاجاص وكفاية

مزج الدم او التشريط :

قديمًا كانت تمارس عادة التشريط او مزج
الدم العريس والعروس * كانت هذه
العادة شائعة بين «الفاديجا» بصفة خاصة الى
سنوات قريبة وتسمى بالتشريط ، وهذه
العادة أصبحت منقرضة الآن * اذ كان فى

البخور و « جارية » تحمل « طشطا » وابريق
ماء * وبعد تناول الغذاء يذهبون الى «البحر»
ويظل هذا الاحتفال يتكرر لمدة اسبوع وطوال
الاسبوع يظل العريس فى منزل اهل العروس
لا يفادده الا للذهاب الى البحر ويقوم اهل
العروس بجميع النفقات كما يرسل طعام
الافطار المكون من الشعرية واللبن والسكر
والسمن طوال ايام الاسبوع كما يحضر
الاصدقاء من القرى المجاورة طوال هذا
الاسبوع للتهنئة وتقديم النقود والهدايا *

وفى يوم الصباحية هذا يقدم ابو العروس
لابنته هدية تكون شيئا نادرا ، فيقدم لها مثلا
بضعة نعام مما يجلب من السودان ، او عقدا
غالى الثمن او شيئا اريا *

اما الهدايا التي يقدمها ابو العريس لابنته
فتكون يوم زفافه حينما يجلس العريس فى
«الزرافة» ختم القرآن (زرافة جاني(١))
وبعد ختم القرآن يتبرع والد العريس لابنته
بهدية عبارة عن نخلة او بقرة وتسمى هذه
الهدية « هبة القرآن » *

الك سيدى ووزيرونقو
سيدى اميرى ووزيرونقو
الك سيدى كيكرونقو
انسةقرون انبةونبسا
ترقبمال قبساونبسا
صفاسكى ووزيرونقو
سيدى امير حجابين الله
دهبن سسبا لنلقسا
سيدى اميرى دقركنسا
دهبن دقركنسا
دهبن دقركنسا

(١) زرافة هو اسم اللوح الصفيح الذى كان العريس يدون عليه وهو صلب فى الكتاب
آيات القرآن الكريم *

وينفون للعريس بأنه يأكل التمر من الحديقة العليا (دورن) ومن الحديقة السفلى (ولاتون) وأعطيك البلح (فيتني) من أعلى ومن أسفل كما أرغب في سماع القرآن وأحبه .

وكالساقية التي لها قرنان فأنا أيضا لا وجود لي بغير ختم القرآن ..

يا اسمر اللون ..

وقد أخبرني بعض المسبئين أن عملية التشریط هذه كانت من تقاليد الافراح وكانت تتم بأن تشرط الساق اليمنى لسلك من العروسين دون أن يجلسا متجاورين بل كان يتم ذلك وكل واحد منهما بمفرده ثم يمزج بالماء المختلط بدم كل منهما معا .. كما حرص كثير منهم على انسكار هذه وبعضهم أكدوا بأن كشف عن مكان التشریط في ساقه ، وتفسير ذلك بالنسبة لهم هو تأكيد الرابطة بينهم واشعار العروسين بأن كلا منهما أصبح دمه يجري في دم الآخر .

وبعد عادة التشریط هذه تمارس بقية طقوس الفرح والزفاف والتشریط لا يتم الا بعد عقد القران وقبل الزفاف .

بعد الزفاف يظل العريس طوال الاسبوع الاول من زفافه في منزل أهل العروس لا يفادها الا للذهاب الى البحر ، وعند عودته يطلق البخور وتوقد نار كما ذكرنا من قبل ويخطو عليها سبع مرات ، قبل دخوله المنزل كما يجلب معه شيئا أخضر وعادة قطعة من زغب النخل ويلقعه على الحائط بحجرته .

الاسبوع :

بعد هذه الأيام السبعة ينتقل العريس مع عروسه الى منزله فتبذع ذبيحة في بيت العروس ويذهب العريس للغذاء مع أسرته ويرسل له الاكل مجهزا من منزل أهل عروسه على أن يكون هو الذي دفع تكاليف هذا الغذاء . وفي منزله يدعو أصدقائه للغذاء معه

اليوم السابق للزفاف وبعد عقد القران في اليوم الذي يرى فيه عروسه لأول مرة رؤية رسمية فيجلس العريس وعلى يمينه عروسه، ويقوم أحد اقرباء العروسين بتشریط رجل العريس اليمنى ورجل العروس اليسرى عند عضلة الساق ويحضرون له صحنًا به ماء رائق ، ويلصق السابقين معا وتحت السابقين يوجد الصحن الذي به الماء وما ينساب من دم يتساقط في الصحن ويختلط بالماء . ثم يقوم هذا الشخص بغسل رجليهما بهذا الماء المخلوط بدمهما ، ثم يقوم بعد ذلك بغسل رجليهما بماء جديد . ثم يجتمع هذا الماء في اناء خاص ويظل أهل العريس محتفظين به لمدة أربعين يوما ثم يلقى في النهر أو يدفن مع باقى الاشياء التي تبقى من احتفالات العرس مثل الحناء وفضلات أدوات التجميل والعطور وغير ذلك مثل شاش البكارة أو مايتنائى من شعر العروسين وتدفن هذه الاشياء في مكان لا تطؤه الاقدام .

وأثناء عملية تشریط رجل العروسين تفنى الفتيتات والأشبان أغنية

« كد اذلسو ماورتكاجا جمن اتفقو حلوه »

« وا اسمرو اللون »

التمن: مأكولبة دورن جنيلتونى ولاتسون جنيلتون .

اك تباد ووفنتي دور كومنجيا ختم القرآن اى دلري

ارقدن (الساقية) جوز منجيا ختم القرآن اى دلري

« وا اسمرو اللون »

وفى هذه الأغنية يتحدثون عن عملية التشریط ذاتها ومزج الدم وترجمتها : يستفق فشرط (كد) وامزج دماءنا (اذلسو) معا

فريدودن « يا اسمرو اللون » يا حسناء لفي توصف بالسمراء « ودسى ليمونى (١) »

(١) دسى : معناها الأخضر القاتم ولا يوجد كلمة أسود فى اللغة النوبية



منظر داخلى حجرة عروس (منطقة الكنوز)

ضرورى ، وطوال هذه المدة يترك الحنجر الذى يحمله تحت الوسادة ويصعد الى منزله قبيل غروب الشمس . أما العروس فلا تغسادر المنزل قبل الاربعين يوما ، ثم بعد ذلك تخرج بالملابس التى اهدتها لها أم العريس . . . فأول ثوب للخروج ترتديه العروس لابد أن يكون من هدية أم العريس هذا عند الفادجا أما عند السكونز فإن العريس يظل فى بيت أهل العروس مقيما معهم ، ويقومون هم بتكاليف اقامته مدة الاربعين يوما الاولى ثم بعد ذلك يقوم هو بتكاليف معيشته هو وزوجته وأحياناً يظل أهل العروس قائلين بكافة المصاريف طوال السنة الاولى . ولا تنتقل الزوجة الى منزل زوجها الا بعد أن تنجب أو بعد ثلاث سنين أو على الأقل أن لم يتفق على غير ذلك أثناء عقد القران . . . والحد الأدنى دائماً سنة وتظل الزوجة طوال العام الاول من زواجها

كما يرسل منها جيرانه وتتل فى هذا اليوم البردة للبوصيرى ، كما انه قبل أن يدخل منزله يمر بسبعة منازل من جيرانه من جهة اليمين ويكون حاملا عصا من البوص وبداخلها عطور (صندلية) وكل يكسر اعلى قطعة من هذه العصا بما فيها من طيب يقطبون به وآخر قطعة من هذه العصا يحتفل بها العريس فى بيته . . . ويتغنى الشبان بهذه الروائع الطيبة التى انتشرت قطعة منها على ثيابهم .

» ياسلام يا اريته ما يقوما

حتوى فتا واينكو »

فى هذا اليوم يقدم والد العريس للعريس هدية تتكون مما يلزمه من مئونة وسكر وشاى ودقيق وسمن تكفيه شهرا على الأقل اذ أن العريس يظل أربعين يوما لا يدخل شمتا ، ولا يغسادر المنزل الا اذا اراد الخروج لأمر

ومن التقاليد الشائعة في النوبة عامة أنه لا يجوز أن عاد من تسميع جنازة أن يدخل على العروسين إلا بعد غروب الشمس ، أما من يدخل لهما نيتاً فلا يجوز أن يدخل عليهما به إلا إذا كان قد مضى شهر قمرى على زواجهما وكذلك من عبر البحر ، منعاً من المشاهرة .

وإذا حدث نفور بين الزوجين ، أو مرض أحدهما أو كلاهما ، فانهم يبحثون عن يفترض أنه حسدهم ويقطع جزء من ثيابه المستعملة وتحرق ويخبر بها العروسان وهذا ينبغ كذلك بالنسبة للنساء اللاتي ولدن حديثاً .

هذه الطقوس السحرية وغيرها مما يرتبط بالعمل أو التجارة نجد مثيلها في سائر قطاعات المجتمع المصرى العربى وفى مجتمعات كثيرة غيرها وهى من أهم موضوعات علم الفولكلور لما تلعبه من دور كبير فى تكوين البناء الثقافى الشعبى ، مثلها فى ذلك مثل انواع الاغاني والموسيقى . ففى الزواج تمارس كل أنماط المسانوات الشعبية التى تناقلها الشعب ويلعب الدين والمعتقد دورا كبيرا فى كيفية ممارسة هذه الطقوس .

وفى النوبة حيث الدين الإسلامى هو الدين الشائع والسائد ، بل كل «الوهابيين» يعتقدون الإسلام . والإسلام يبيح الزواج بأكثر من واحدة ، نجد الانسمان النبوى اصطنع من التقاليد ما يتفق مع روح الشرع . فالزواج فى النوبة بقدر ثرائه بالوان الفنون ، غنى بتقاليده وعاداته ، ومناسبة الزواج مجال لكل إبداع يمارسه الشعب ، ويعبر فيه تلقائياً عما تناقله من تراث ، انه فرقة كبرى مليئة بكل جوانب التراث الشعبى الحى ،

لا تقوم بأى عمل غير خدمة الزوج . وعند حضور الزوج من الخارج لا بد أن تكون فى أبهى زينتها . وأم العروس هى التى تقوم بكل الاعمال المنزلية طوال السنة الأولى إذ أن هذه السنة تعتبر بمثابة شهر العسل للعروسين . وتحرم الحماة على ألا يراها زوج ابنتها وقد أخبرني أحد أصدقائى النوبيين بأنه لم ير حماته لمدة عشر سنوات أو أكثر من زواجه وأحدهم ظل ١٦ عاماً تحتجب حماته عنه رغم أنها عمته وكانت تدله قبل زواجه منذ صباه ولكن بعد أن أصبح زوج ابنتها تبذل الموقف وأصبح لا يراها وموقف الحماة هذا يقل تشدداً بعد أن تنجب ابنتها ، إذا ظلت العروس فى منزل أهلها . يمرر الكتوز عادة ابقاء العروس فى منزل أهلها بأنهم يعتزون ببنائهم وكذلك لكى تعلم الأم ابنتها كيفية خدمة الزوج ، ولتزودها بالنصائح وتعاونها فى تدبير أمر حياتها وذلك وسيلة لاستقبال واستقرار الحياة العائلية بين الزوج وعروسه ولكن بعد أن تنجب فسيؤكد علاقتهما المولود الجديد . وعادة بقاء العروس والعريس فى منزل أهلها نجد مثيلها عند سكان الواحات المصرية أيضاً ففى واحة باريس عندما يحل موعد الزفاف لا تزف العروس لزوجها بل يزف عريسها إليها ويقيم معها فى دار أبيها ، فالزوج يقيم مع زوجته بين أهلها وذويها يفلح أرض أصهاره ، ويعمل عندهم فى مختلف الأعمال حتى تنجب ابنتهم وسيان كان المولود ذكراً أم أنثى ، وحينئذ يكون له الحق فى أن يحمل الزوجة الى حيث يعيش بها مستقلاً (١) .

نعود الى الحديث عن عادات الزواج ، وخاصة ما كان مرتبطاً بالسحر والخرافة والتأويل من أئمة الناس خوفاً من السحر ، فتقاليد المجتمع أى مجتمع ، تشكل بظروف الحياة الطبيعية وما يتوهمه الناس من خيال .

(١) راجع كتاب مدائن الصحراء ص ١٢٥ للأستاذ عبد الملطيف واكد .



ولقد قامت في مصر نهضة فنية رائعة ..
استلهمت الكثير من فن الحدوة الشعبية ..
بل وقام كبار أدبائنا واساتذتنا بدراسات
قيمة في الادب الشعبي بصفة عامة وفي
الحدوة بصفة خاصة .. ولقد وجهني أحد
أساتذتي الى تسجيل الحدوة في النوبة ..
وبدأت بالفعل في محاولة جادة لتسجيلها
وذهلت وأنا اتطلع الى نعت غريب من
الحوادث .. فالحدوة في النوبة رغم تأثرها
باصول متباينة تحمل سمات بارزة .. تجعلها
تنفرد وحدها بنسج بديع .. فرغم تعدد
الاصول العربية والافريقية .. فهناك في
النهاية شيء غير قليل يخص النوبة وحدها ..
ولو تعمقنا قليلا في حوادث النوبة وتناولناها
بالتحليل فمن المؤكد اننا نستطيع أن نلقى
أشياء ساطعة على تاريخ المنطقة .. واستطعنا
أيضا أن نلقى أشياء جديدة على جزء هام من
تراثنا الشعبي في أرض النوبة .. خاصة بعد
الأحداث المشيرة التي نعيشها والتي انتهت
برحيل النوبيين من أرض الاجداد الى أرض
جديدة في قلب الصعيد ! .. ولنبدا بالحديث
عن الحدوة النوبية .. ان الحدوة في النوبة
تبدو غريبة حقا .. فهي ملونة بالوان غريبة
.. ففي قطاعات منها نجد أساطير الفراعين
الحية في الدهان المتقنين لمزالت تعيش في

من المسلم به أن « الحدوة » في أية أمة
.. هي تعبير متميز عن آمنيات وراهاصات
الشعب .. وهي تحمل في طياتها تراثا كاملا
تنسج خيوطه من تاريخها ومن نضالها من
أجل الحياة .. والحدوة الشعبية تحمل في
غالب الأحيان أفكارا عميقة وأهدافا أكثر
عمقا مما قد يبدو للوهلة الاولى .. ونحن
هنا نتحدث عن الحدوة في بلاد النوبة ..
وقبل أن نذكر شيئا عنها نود أن نشير الى
أنه ليس سهلا على الاطلاق تحديد الحوادث
تحديدا دقيقا .. فنقول أن هذه حوادث
مصرية أو سسورية أو مغربية أو سودانية
ذلك أن الاصل الواحد والتاريخ المشترك ..
وامتزاج الشعب العربي وانصهاره في بوتقة
أحداث واحدة خلال عشرات القرون أدى الى
انتشار الحدوة في نطاق يصعب تحديده ..
والمعروف أن الحوادث تنتقلها الأجيال
مشافة .. ويحدث تبعا لذلك أن يضيف
اليها كل جيل ثمرة خبراته وفهمه للحياة
.. بل ويمزج فيها أحداث تاريخه ..
وتلك الأمنيات الفاضلة التي ترفرف على
أبناء الشعب في الحصول على الحريات
المسلوبة .. بل وفي ارساء قواعد النظام
الاجتماعي .. بتلك المواظ والحكم التي
تحويها ..



حدث في سالف العصر والأوان أن عاش
 اخ وأخت كانا يتيمين يحنو كل منهما
 على الآخر ويحبه .. وكانت فاته الأخت جميلة
 الى حد يبهز الانفاس .. بوجه مستدير
 ووجنتان مثلثة .. وبشرة خمرية .. عيونها
 سوداء مشروطة بأهداب كثيفة .. وكان
 شقيقها يحبها حبا .. خاصة وانها لاتملك
 سواه في هذا العالم .. وحدث أن تزوج نجد
 من امرأة عاطلة من الجمال .. لم يعجبها تفنى
 نجد بجمال شقيقته .. فبدأت تفار وتخذ
 اساليب غريبة للفضاء على حب زوجها
 لشقيقته .. لكن نجد لم يكن يستمع
 لوشاياتها .. ولجات الزوجة الشريرة
 للسحر .. وفي يوم من الأيام أعدت عصيدة
 ودست في طبق فانه يبضتي يمام مسحورتين ..
 وابتلعت فاته البيضتين وهي تزدد العصيدة
 .. وبعد أيام بدأت تشعر بأعراض غريبة ..
 لم تعد تحتمل الظل ولا الشمس .. ففى
 الشمس تصرخ طالبة الظل .. وفى الظل
 ترتجف من البرد .. وكانت هذه هي عادة
 الحوامل من نساء النوبة .. وبدأت زوجة
 نجد تسخر من أعراض فاته .. وتفهم لزوجها
 بما ينتاب شقيقته .. وكان نجد حائرا ..
 أصدق زوجته أم يكذبها !! .. ولم يعد الأمر
 يحتمل التستر .. كانت فاته تنقيا وتشعر
 بدوار على الدوام .. وهنا انتاب القلق
 والحزن قلب نجد .. أدرك أن شقيقته حامل ..
 لكن كيف حدث هذا ؟

أفواه الجدات النوبيات .. ففى حدوتة
 « الأمير والمعائب » نجد أن أسطورة ايزيس
 وأوزوريس منقولة نقلا أميناً وكاملاً ..
 فالأمير أنسان خير .. يصارع قوى الشر التى
 تنتصر عليه وتقتله .. ولكن زوجته الحبيبة
 .. وهى جنية تحمل جنته .. وتقدم
 القرايين للاله .. ومن دهن القرايين تلتئم
 جراح القتيل ويعود لصارع من جديد قوى
 الشر وينتصر عليها .. وفى هذه الحوادث
 ذات السمات الفرعونية .. نواجه عالماً خفياً
 تبرز فيه فلسفة روحية عميقة تخشى العقاب
 .. والأرواح والجنات - كما فى سائر
 الحوادث تلعب أدواراً بطولية فيها ..
 وهناك أيضاً حوادث يسهل للقارئ أو
 السامع أن يدرك أنه قد سمع شيئاً مماثلاً
 لها .. نجد سلسلة أخرى من الحوادث التى
 تبدو غريبة على واقعنا الشعبى فى مصر ..
 ففيها ذكر وحوش أسطورية وغابات بل
 وأقزام

وما أثمر الدراسات التى صدرت عن النوبة
 وثقافتها باللغات المختلفة وكلها تجمع على
 العلاقة الوثيقة التى ربطت النوبة بالعروق
 العربية ، وبالتحافة الأفريقية ، وليس من
 العسير فى الوقت نفسه أن يتبين المدارس بقايا
 الماضى المصرى المشرق ، ومن هنا كانت
 الحوادث النوبية ، على بساطتها وصفائها ،
 تعكس ثقافة أصيلة تجمع الماضى الشرقى ،
 الى الحاضر الحى ، وتصور عناصر العربية
 والأفريقية فى بوتقة واحدة ، ومن الخير أن
 نقدم الى القارئ العربى نموذجاً من هذه
 الحوادث الغدة التى تتسم بالبساطة
 والنعاء ، والتى يجد مثيلاً لها من حوادث
 الشعوب العربية والأفريقية ، الى جانب
 تصويرها للقيم الاخلاقية الشعبية وللأحلام
 التى تراود الجماهير ، طلباً للحق والخير
 والمحبة . أما الخوارق فيها فتشبه الخوارق
 فى جميع الحوادث الانسانية ، وتحفظ بعروق
 من الماضى السحيق ، صاغتها العقيدة الشعبية
 ليسعدنى أن أقدم لقراء العربية هذا الشاهد
 من الحوادث النوبية :

أما فانه فانها ظلت تبكي حتى تجمع سولها
كل وحوش الجبل .. بكوا معها وهي تحكي
لهم قصتها مع أخيها وزوجته الشريرة ..
وصار الوحوش عبيدا لها .. فرشوا لها قصرا
من ذهب ! .. هياؤه بكل وسائل الراحة ..
قصر لا يعلم به أمير أو ملك !! .. وعاشت
فيه فانه زمنا سعيدة لا تشكو الا من
الاعراض التي لا تفارقها وذات يوم كانت
جالسة في حديقة قصرها .. واشتمت
رائحة نفاذة فعطست .. فطار من منخرها
يمامتان ! ..

ذهلت فانه .. لكنها جرت وراء الطائرين ..
كانا صغيرين .. احتضنتهما .. وتعجبت حين
فارقتها الأعراض الحبيثة .. وانفتحت الي
اليامتين .. بكت من أجلمها وهي تقبلها ..
وظلت ترعابها حتى كبرت وتعلمتا الطيران ..
وحكت لهما يوما قصتها بأكملها .. وصمم
الطائران على معرفة حقيقة خالهما نجد ..
وهدها بالهرب منها وتركها للأبد وحيدة ..
فوصفت لهما قريتها وبيت شقيقها نجد ..
وطار الطائران حتى حطا بفناء بيت نجد ..
كان الوقت وقت حصاد ! .. والقمح يملا

هذا مالا يعرفه ؟ .. وأراد أن يتأكد بنفسه
.. طلب منها أن تأتي اليه ليمشط لها شعرها
كمادته منذ طفولتها .. وعندما استكانت بين
يديه في الشمس اللطيفة هبت فجأة صارخة
من حرارة الشمس ! .. وانتقل شقيقها معها
الى ظل شجرة دوم عتيقة ! .. وهنا صرخت
فانه من البرد !! .. وثار نجد .. أراد تمزيقها
.. لكن زوجته تدخلت .. فنادى نجد أكبر
عبيده .. وكان طيبا .. طلب منه نجد أن
يأخذ فانه الى الجبل ويقتلها ! .. ويملا من
دمها دومة فارغة .. ويأتي له ينصرها ليتأكد
من موتها وغسل عارها ! .. وأخذ العبد المجوز
فانه الى الجبل .. وهناك بكى لها ! ..
أخبرها أنه يثق فيها .. وأن هذه الأعراض
من أعمال زوجة نجد الشريرة .. بل وأخبرها
أن أبويها قد أوصياه بها في لحظتهما الأخيرة ..
لذلك كله فهو لن يقوى على قتلها .. فقط
يطلب منها تضحية بسيطة .. أن تمنحه
بنصرها ! .. وكانت فانه مستكينة لقدرها ..
منحته البنصر .. فقطعه العبد المجوز وهو
يبكي .. وجرى الى الجبل واصطاد غزالا ..
وملا الدومة من دمه .. وغطاه بنصر فانه ..
وتركها في الجبل وعاد الى سيده نجد ..



عن حياتها وهو يود من أعمساقه لو حكمت له قصة هذه الشاة الغامضة .. وبدأت فانه تقص على شقيقها قصتها منذ اخذها العجوز الى الجبل حتى رأت فيه شقيقها مرة أخرى .. وفهم نجد كل شيء .. كل هذا من أعمال زوجته الملعونة ! .. ثم سألها عن سر الشاة .. فقالت له وهي تنظر اليه في عتاب

ـ وهل كنت تملك قلباً أو كبداً أو مرارة أو مخاً أو عينين عندما قررت أن تقتلني ؟؟

ثم استطردت ..

ـ من يملك هذه الاشياء فهو مخلوق عاقل .. ولا يؤذي أحب الناس اليه دون أن يعرف السبب ! ..

وبكى نجد وهو يستغفرها .. وبسألها أن تعود معه .. فأشارت فانه الى القصر وقالت له ..

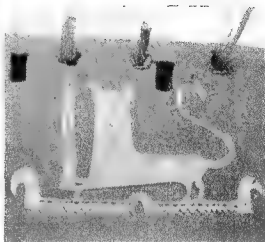
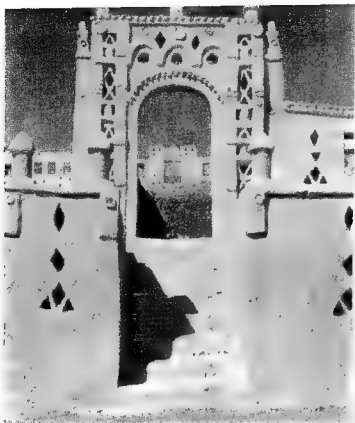
ـ طر بنا ايها القصر العزيز الى قريتنا .

وسرعان ما طار القصر بمن فيه في اتجاه القرية .. وهو يحدث أصصواتاً عذبة كالتي تحدثهما القصور المسجورة التي تطير في السماء في الليالي القمرية .. وعندما اقترب القصر من النجع الذي يسكنه نجد .. سمعت الزوجه صوت القصر القريب .. وأدركت أن زوجها جاء بشقيقته .. وسينتقم منها . فآخذت تتوسل الى الارض ان تبتملها ! .. وكان أن أخذت الأرض في ابتلاع الزوجة الشريرة .. وكان نجد قد وصل يبحث عنها .. وشاهدها وهي تختفي رويدا رويدا في بطن الارض .. ولحقها قبل أن تختفي من أمامه ..

وأطار رأسها المظلة على سطح الارض .. وبعدها عاش نجد وفانه في سعادة .. وتزوج كل منهما بانسسان طيب ، وعاشوا جميعا في سلام وونام !!

الفناء .. فآخذ في نكش القمح وبعثرته في أرجاء الفناء .. وشاهدهما زوجة نجد .. فلتمتهما وهي تطردهما .. فصرخا فيها خالنا نجد !! بهتت المرأة .. وظلت تفكر حتى اهتدت للحقيقة .. وشعرت بالذعر وهي تخشى افتضاح مكيدتها .. فحاولت طردهما .. ولم تفلح .. بل وحاولت قتلها ايضاً فلم تنجح !

وظل الصراع والسياف يدور بينهما وبين زوجة نجد .. وحدث يوما أن كان نجد بداخل الدار .. وسمع كلمات الطائرین الغريبيين .. **وتعجب** .. وأطال السماع .. كان اسمه يتردد كثيرا مصحوبا باسم شقيقته واللعنات التي تنصب على زوجته من الطائرين .. وقرر نجد ان يكشف السر .. سار الى الفناء .. احد فرسه الشهباء .. وخرج وهو يشير الى الطائرين .. فأقبلا عليه .. حطاً على كتفيه .. قبلاه بمنقاريهما ! .. وطارا أمامه يرشدانه الى الطريق .. وسار نجد وراءهما طويلا .. وأخيرا وقف أمام القصر الذهبي .. بخدمة من الوحوش والطيور .. وطار الطائران يشران فانه بعودة نجد ! .. وهنئت فانه وبكت ! لكنها انتظرت .. أمرت بأن يستقبل في حجرة الضيافة .. وأنهمكت هي في اعداد طعامه .. أمرت بديع شاة .. جردتها من القلب والكبد والمرارة والمخ والعينين ! .. ثم بعد ذلك طهت بقية الشاة .. وأرسلتها لشقيقها .. وتسامل نجد متين يرى شقيقته .. وعندما جاءه الطعام .. جلس يأكل في صمت .. ودهش عندما وجد الشاة بلا قلب أو كبد أو مرارة أو مخ أو عينين !! فهم أن شقيقته ترمز لشيء ما .. لم يفهمه .. فانتظر التفسير منها وهو يموت شوقا للقاءها ! .. والندم يعصف به .. لقد شردها بل حاول قتلها دون أن يحاول معرفة السر وراء تلك الاغراض الخبيثة ! .. وأخيرا جاءت فانه .. مشرقة جميلة أكثر مما كانت من قبل .. واحتضنها شقيقها وبكى معا طويلا .. وبعد ذلك جلس نجد يسألها



الوحدات
الزخرفية

الشعبية
في النوبة

محمود عبد الحميد يوسف

فوق من اليمين : تحت بارز يرمز الى شخصية « سيف بن ذي يزن » من
دار العملة في « أدندان »

فوق اليسار تحت بارز على مدخل منزل من « دهيت » بمنطقة الكنوز
تحت : زخرفة بارزة ملونة تزين حوائط ديوانى في « أدندان » منطقة القادجا

ترتبط الفنون التشكيلية الشعبية بصفة عامة سواء من الناحية المعمارية أو الزخرفية ارتباطا وثيقا بمختلف جوانب الحياة لأى مجتمع ... بتقاليده ... بصاداته ... بأفكاره ... بقيمه الجمالية والأخلاقية ... بمعتقداته ... وبكل ما يصوغ احساسه بالبيئة . وكانت الفنون التشكيلية الشعبية في منطقة النوبة القديمة تتميز بوحدات زخرفية معينة استلهمها الفنان الشعبى ... والرجل العادى فى حياته اليومية مما يحيط به من مظاهر الطبيعة والحياة .



وحدات زخرفية مجسمة تزين أعلى سور منزل من «دهيت» منطقة الكنوز

المداخل ، الا أننا نجد بعضاً منها قد كثرت
وحداته الزخرفية المختلفة ، بينما نجد
مداخل بعض المنازل والبوابات الأخرى
تقتصر زخرفتها على تكرار وحدة هي المثلث
وتتكون نتيجة لهذا الاستخدام زخرفة أشبه
بالمشربية .

ولا تبدو آثار للنحت الزخرفي البارز
بانواعه داخل الحجرات أو على مختلف
الحوائط كما سنلاحظ هذا في منطقة الفادجا
ولكن يوض ذلك كثرة استخدام الوحدات
الزخرفية المرسومة الملونة والتي تكثر على
الحوائط الداخلية للحوش السماوى أو على
الواجهة الخارجية ... من هذه الوحدات
... تحوير زخرفى للزهود ... أصص زرع
- فواكه - بواخر - عقارب - أعلام - نخيل
- مراوح - أسماك - وحيوانات اليفسة

وتعتبر النسوبة من أغنى المناطق بالفنون
الشعبية بأقسامها الثلاث ... منطقة الكنوز
بشرائها الفنى التشكيلى الذى يعتمد فى
زخرفة المنازل على استخدام الوحدات
الزخرفية البارزة والفائرة فى الواجهات
والتي تقوم أساساً على تكرار الوحدات
الزخرفية الهندسية المجردة كالمثلث والمعين
والدائرة والاسطوانة ... على جانبى مدخل
البيت واعلاه بطريقة متماثلة .

وتستخدم الأطباق المصنوعة من الصينى
والتي غالباً ما تحتوى على زخرفة ملونة
أصلاً ... فى تزيين الواجهات التى تخلو
من النقوش كما يقل استخدامها كلما
ازدحمت الواجهة بوحدات هندسية .

ورغم أنه لا توجد قيود معينة تحدد زخرفة



واجهة خارجية ملونة لمنزل من «ادندان» منطقة «الفاوجاء»



استخدام الأطباق المسينية في زخرفة مدخل منزل من « دهيت »

وتعتمد الزخرفة في هذه المنطقة اعتماداً كلياً على الرسوم فقط وعلى مسطح واحد وتعتمد الزخرفة الحائطية على عديد من الوحدات المتنوعة المرسومة منها اصصن

وسباع ، الى جانب وجود وحدات زخرفية مجسمة تجسيميا كاملاً تزين أعلى المداخل التي لا تخضع في ارتفاعها لقاعدة معينة ، من هذه الوحدات المرائس والنجوم والأهلة ٠٠٠ كما توجد وحدات مجسمة أخرى تختص بتزيين الحافة العليا للسور بأكمله

وتتنوع الزينة الداخلية للحجرات بين رسوم ملونة على العوارض الخشبية للأسقف تعتمد في الغالب على تكرار المثلث ، أو مقلقات كالشعوب ، وإلى جانبها مجموعة من الأطباق الخوصية الملونة والأبراش وتعتمد زخرفتها على الوحدات الهندسية ذات الأضلاع .

أما منطقة وادي العرب « العليقات » وهي المنطقة الوسطى في بلاد النوبة فكانت تتميز بتأثيرها المباشر بالعمارة الفرعونية وخاصة إبهاء الأعمدة ويرجع ذلك إلى وجود عدد من المعابد الأثرية التاريخية بها .



رسوم حائطية ملونة مكررة على مسطح واحد بأحد منازل « السبوع » بمنطقة وادي العرب

الزروع ٠٠٠ - الطيور - النخيل - المساء
والأحجية - والأهلة والنجوم - والحيوانات -
والعرائس - والعقارب - والمراوح والمعلقات .

ويقوم تكرار الوحدات الزخرفية على
المحورين الأفقى والرأسي للحوائط ويعتبر
هذا التكرار وبعض الوحدات الزخرفية
المستخدمة فيه استمرارا وتأثرا بفن الزخرفة
المصرية القديمة .

وتتشابه الوحدات وطريقة تكرارها الى
حد كبير في معظم منازل المنطقة تقريبا
ولا تختلف المنازل الا في خطوط أعلى المداخل
تقريبا

وتقوم الزينة الداخلية للحجرات على
أسفل الخرز والأطباق الملونة والشعاليج
وتغطي الجدران بالأبراش والمعلقات أو الحرز
والأحجية الى جانب الوحدات الهندسية
المرسومة بالألوان والتي تقوم على وحدتي
المثلث والمعين في الغالب وتختص بتزيين أسفل
جدران الحجرات .

أما منطقة الفاددجا فنجد ان زخرفة
معظم الواحبات تقتصر على تكرار عدد من
الأطباق الصينية ٠٠٠ قد تصل أحيانا الى
ما يقرب من عشرين طبقا وكثرة الزخارف
الباززة الملونة بلون واحد « الأبيض مثلا »
أو بألوان عديدة حول النوافذ والأبواب .

وتكثر الوحدات الهندسية البحتة في
الزخارف الباززة الملونة باللون الأبيض
واصفر الزهرة ، والأخضر ، وأزرق الزهرة ،
والبنى ٠٠٠ ويكثر بها أيضا استخدام رسوم
السباع التي ترمز الى شخصية سيف ذي
يزن بطل الملاحم الشعبية ٠٠٠ والمساجد
وطائر البجع وكتابة آيات من القرآن الكريم
كما تتميز المنطقة وخاصة قرية أدندان بالنحت
الزخرفي البارز في تزيين حوائط الديوان
الثلاث « الحجرة الداخلية للضيوف أو تكرار
الوحدات الهندسية كما سبق والتي تعتمد
اعتمادا كبيرا على استخدام أطباق الصيني
كجزء مكمل للتكوين العام للعمل الفني .

ويكثر الاهتمام بزخرفة المزالج الخشبية
الفضحة للأبواب بوحدات هندسية باستخدام
الدوائر وغيرها .

من هذه النقاط عن الوحدات الزخرفية
للمناطق الثلاث التي تكونت منها النوبة
القديمة ينضح لنا تماسك هذه الفنون في
وحدة متكاملة عبر بها الانسان النوبي في
تلقائية عن احساسه المباشر بالحياة التي
عاشها ٠٠٠ والتي نأمل أن يستمر إبداعه
متاثرا بها في حياته الجديدة . . . في النوبة
الجديدة . . . محتفظا بتقاليد متطورة بأسلوبه
الى شيء جديد وأصيل يتفق مع هذه الحياة
الجديدة وطبيعته الفنية الصادقة .

جولت
الفنون الشعبية
بين المجالات

مكتبة
الفنون
الشعبية

عالم
الفنون
الشعبية

ابواب المجلة ..





جولت الفنون الشعبية بين المجلات



يقدمها : أحمد آدم محمد

أصبحت الفنون الشعبية ، من الموضوعات التي تهتم بها الصحف والمجلات العربية ، فلا يمر يوم ، الا ويوجد القارئ خبرا ، أو مقالا ، أو اقتراحا ، أو تعليقا خاصا بجانب من جوانب الفنون الشعبية ، أو فرع من فروعها . وهذا الاهتمام يدل على عناية الشعب العربي بفنونه ، التي تنسم بالأصالة والعراقة ، فاذا أضفنا الى ذلك ، ظهور مجلات متخصصة في الفنون الشعبية ، في بعض عواصم العالم العربي ، تأكدت لدينا هذه المكانة الكبيرة ، التي أصبحت تحتلها الفنون الشعبية في حياتنا ، وقد أصبح جمعها وتسجيلها وتطويرها وتصنيعها ، الشغل الشاغل للمتخصصين والفنانين والأدباء . ولذلك ترى مجلة الفنون الشعبية ، أن تعرض في كل عدد من أعدادها ، جولة سريعة ، تقدم فيها نماذج ، من النصوص والدراسات والمقترحات . وهي في الوقت نفسه تقرب الفنون الشعبية ، الى المثقفين من ناحية ، وتؤكد وحدة الطابع العربي في هذه الفنون من ناحية أخرى .

وهي رقصة قديمة ، ترجع الى أيام الجاهلية . واسم « الساس » الذي أطلق على هذه اللعبة ، مشتق من « ساس - يسوس » بمعنى روضه وذلك ، فأسلس له القياد . وكانت العرب تسميها الماصعة والمباطة والمثاقفة ، وكلها بمعنى المجادلة بالسيوف ، وكانوا يلعبونها بالرماح أيضا .

واشتهر بهذا الفن في الجاهلية « عامر ابن مالك » ، حتى قيل فيه ، « لعب بالأسنة من عامر بن مالك » . وكانت المثاقفة معروفة في أيام العباسيين ، وقد ذكر « الأرسى » ، في معرض حديثه عن آلات الرقص عند العباسيين ، في كتاب « بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب » :

« .. واتخذت آلات أخرى للرقص ، تسمى بالكرج ، وهي غنائيل خيل مرسجة من الخشب ، معلقة بأطراف أقبية ، تلبسها النساء ويحاكين بها امتطاء الخيل ، فيكررن ويفررن ويشاققن »

من فنون الرقص العربي :

عن مقال بقلم
ابراهيم الداوقي
بمجلة التراث
الشعبي - بغداد



تراننا التسمي الذي يحمل طابع حياتنا الخاصة ، غنى بالصورة المعبرة عن كل ما يثير في النفس الحب والحنين ، والتحرر والعطاء ، والقوة والبطولة ، في صفحات رائعة ، تجسدها الأعياد والمواسم ، في الميادين والساحات ، أنفاما وحركات ، تعبر عن وجدان الشعب وأحاسيسه .

ولعن رقصة « الساس » ، أروع هذه الصور وأخدها ، لارتباطها بالتقاليد العربية العريقة ، والخلق العربي الأصيل ، في اظهار الفضائل والسجايا ، وعرض آثانين الشجاعة والظرف والكياسة والشهامة والتسامح .

« الفرد » ثم هناك ضربة الكتف والابط ، ولا يجوز أن تتعدى الردات الخمس ، فان زادت عن ذلك ، أمر الحكم بعدم تكرارها ، او يحكم بفوز اللاعب الآخر .

وتجرى اللعبة على هذا النحو :

يبرز اللاعبان ، ويرفع كل واحد منهما يديه ، ويقرا « الفاتحة » على أنغام الطبل ، الذى يبق ثلاث دقات متوالية ، ثم دقة قوية ، وبينما يعزف المزمار ، يبدأ اللاعبان بالتسريع ، ثلاث مرات تحسب مع ضربات الطبل ، وفى الضربة الرابعة ، يحى كل منهما الحاضرين أولا ، بيده اليمنى ، ثم باليسرى ، ثم يرفع رجله اليمنى ، ويضرب بها الأرض ثلاث مرات ، وهذا يعنى « سوف أسحق عدوى تحت قدمي » ثم يدور على رجله اليسرى ، دورة كاملة ، ويضرب باليمنى الأرض ، فى الضربة الرابعة للطبل .

ثم يتقدم اثنان من الحكم ، ويتجه كل واحد منهما الى لاعب ، ويجرد السيف من غمده ، ويناوله للاعب من القبض ، وتسمى هذه العملية « جمانية » . وتشهد ضربات الطبل ، فتصبح سريعة ، ويبدأ المزمار فى عزف نغم ، من مقام « البنجكاه » ، فيرفع اللاعبان السيف ، على استقامة القلب ، للتعبير عن القسم على الحفاظ على تقاليد اللعبة ، ثم يقرعان السيفين ، للتعبير عن المصافحة ، ويبدأ اللاعب ، ويحاول كل منهما ضرب خصمه هجما ، أو ردة ، أو فردا ، وهو ينادى « هو : » ، فى كل مرة يحاول فيها ضرب خصمه ، لئلا ينبيه فينتفى ضرباته .

بعد ذلك يبدأ لعب « البسامير » ، وفيها يضرب اللاعب الأرض ، بالسيف والترس فى قفزة واحدة ، ثم يجلس كل من اللاعبين على ركة واحدة ، ويحاول كل منهما أن يضرب صاحبه على هذه الهيئة ، ويدرا ضربات خصمه

ثم انتشرت هذه اللعبة ، فى أقطار الشرق الأوسط ، ومصر والسودان ، وتونس ، وحتى اليابان ، كما وصلت الى أوروبا ، فى القرون الوسطى ، عن طريق اسبانيا .

ولهذه اللعبة تقاليد ومراسيم خاصة منها : أن يكون اللاعبان متكافئين فى اللعب ، وإذا كانا خصمين ، يقوم أشرف المحلة بإجراء الصلح بينهما ، وإذا كانا من الشباب ، فإنهما يذهبان للسلام على (معلميهن) ، وذلك برفع السيف فوق رؤوسهم .

وقبل بدء اللعب ، يقف المتباريان ، وسط الساحة ، ويتلوان الفاتحة ، وإذا وقع أحد اللاعبين فى أثناء المباراة ، كف الآخر عن الضرب والطمع . وعدد الحكم - وهم عادة من أمهر اللاعبين - لا يقل عن خمسة أو ستة ، وأحكامهم قاطعة ، وعلى الجانبين اطاعتها ، دون تذمر أو شكاة .

وكان من تقاليد هذه اللعبة ، أن تتزاور الفرق ، بين أونة وأخرى ، ويبقى الفريق الزائر فى ضيافة الفريق الآخر ، ثلاثة أو خمسة أو سبعة أيام . وكانت اللعبة تقام فى إثناء النهار والليل ، فى الأعياد ومناسبات الزواج والختان ، فى الدور أو فى الساحات الكائنة أمام المقامى الشعبية . وفى بغداد كانت تقام فى منطقة « باب الشيخ » فى أوقات العصر فقط .

وكانت عدة اللعب ، سيفا ذا قراب مزركش ، ومقبض مطعم بالفضة ، وترسا مكسوا بالجلد الناعم ، ومحمشوا بالصوف من الداخل ، يستعمله اللاعب لدفع ضربات الخصم .

ولكن ضربة اسمها الخاص ، فالتى على الرأس تسمى « الهجم » ، والتى على الرقبة تسمى « الردة » ، والتى على الصدر تسمى

الأغنية الشعبية في تونس

يقول الكاتب : ان الأغنية الشعبية في تونس كانت كالطفل المجهول الأب ، لا يعرف أحد على وجه التأكيد مؤلفها أو ملحنها ، وكانت الأسماع تلتقط هذه الأغنية وتنقلها الألسنة ، وظل الحال كذلك حتى أواسط النصف الأول من هذا القرن .

وكان الناس في ذلك العصر ، يحبون غناء الأعراب ، وتستمتع بهم الألحان البدوية ، فكانت غالبية الأغاني الشعبية تعتمد على موسيقى البدو ، لما تمتاز به هذه الموسيقى من قوة وحيوية ، نتيجة تفتن أهل البادية ، في أداء العبارة اللحنية البسيطة التركيب ، وتماديهم في تكيف هذه العبارة ، بصيغ عديدة ، محاولين تطويعها الى قوالب إيقاعية مختلفة الأوضاع ، محكمة الير ، حتى تستقر على وضع طريف ، يحظى بالاهتمام والاحتشام . . . وقد نزع البدو الطرابلسيون ، أفواجا الى بلاد تونس ، واستوطنوا فيها ، واستقرروا في بعض مدنها ، عندما احتل الايطاليون ليبيا ، واستمع التونسيون الى الحانهم ، فاستهوتهم بطرافتها ، وشغفوا بأغانيهم ، فكثرت تداولها على الألسنة ، وحاول التونسيون أن ينسجوا على منوالها ، وأن يقتبسوا من الحانها . ومن هنا نجد ان الأغاني الشعبية التونسية ، تكسوها مسحة طرابلسية واضحة لا تخفى ، ولا تكاد تخلو من الشجن ، بسبب الحنين الى الوطن .

وكانت الأغاني الشعبية ، حتى أوائل هذا القرن ، تصب الى أسماع الناس في الشوارع ، ويتفنن بها الفتيان فرادى في الطريق ، وأثناء العمل ، وفي أوقات الفراغ ، في أركان المقاهي المنزلة وداخل الحوانيت ، ولكن في شيء من الاحتشام ، لأن الجهر بالفناء كان يعتبر مجونا ، أما النساء فكانت يتفننن بها في خلواتهن وأثناء القيام بأعمال البيت .

بترسه ، ثم يتقدم أحد الحكام رافعا عصاه ويقول « عوافي » ، فيكف اللاعبان عن الضرب ، ويقومان ويرقصان على أنغام الطبل والمزمار ، ثم يعيدان الكرة أربع مرات ، يتقدم بعدها أثنان من الحكام ، ويأخذان من اللاعبين السيفين ، ويناوئان كلا منهما خيزرانة رفيعة ، وبهذا يبدأ الفصل الثاني من اللعبة ، ويسمى « جنك حرب » وفيه يحاول اللاعب ، على دقائق الطبول السريعة وأنغام المزمار ، أن يصيب بعضاه موضعا عريزا من جسم خصمه ، ولا سيما اليد التي تمسك بالعصا ، أو رجله ، بضربة موجعة تشلله عن الحركة ، فتنتهي اللعبة بفوزه ، وفي خلال ذلك يقومان باستعراضات لطيفة ، ويحاول كل منهما اظهار برعته وخفته في اللب ، وتنتهي اللعبة اما بفوز أحدهما أو بخروجهما متعادلين ، فيرميان بالعصى والتروس ، وينتحي كل منهما للآخر ، ويقبله في رأسه وكفته ، تعبيرا عن تصافيهما وعودتهما الى الصداقة والمودة .

وإذا لم يرم اللاعبان السيف ، واستمرا في اللعب ، فان الأنغام تكون هادئة ، مثل أنغام « الفالس البطي » حتى لا يجهد اللاعب نفسه أو يجرح خصمه ، وتسمى اللعبة في هذه الحالة بالشعبانية ، وهي لا تزال تجرى بهذه الصورة ، في بعض القصبات الشمالية ، مع تبديل السيف بالعصا ، والترس بالدرقة ، وتعتمد على جرى الحصان ، وصبره عند احتدام المعركة .

واكيوم - وقد كانت أن تندر هذه الرقصة الفريدة ، رقصة البطولة والكفاح - ما علينا الا أن ننفض عنها الغبار ، ونعيد اليها الحياة ، حتى لا تضيع في زوايا النسيان والاهمال ، وجبدا لو طورناها ، لتكون رقصة شعبية عربية ، تمثل حياتنا وكفاحنا ، وتنقل صورا رائعة لماضيها بصفحاته المشرقة +

عن مقال بقلم
الأستاذ سعد الخادم
بمجلة الثقافة -
القاهرة



يقول « أرنولد هاوزر » : لم يتضح اسم
الفنون الشعبية ، الا في غضون القرن الثامن
عشر ، حيث راجت وقتذاك الأغاني الشعبية ،
وكثر تنقلها في أوروبا .

وجميع الجوانب المتعددة من الفن الشعبي ،
بدأ الوعي بوجودها ، منذ القرن الثامن عشر
الذي بدأت تروج فيه أيضاً أنواع من الصور
المطبوعة ، التي سميت أيضاً شعبية ، وهي
تمثل في أسلوب ساذج ، أساطير وحكايات
دارجة ، وقصص مستمدة من الروايات شائعة
بين عامة الناس ، ثم اتسعت ألوان الأدب
الشعبي ، في القرن التاسع عشر ، فشملت
- بالإضافة الى ما تقدم - حكايات وقصصا
مثيرة ، تصور فظائع الإجرام ، وضروب القسوة ،
في أشهر حوادث الفدر والافتيال ، التي ظهرت
في ذلك الحين .

وليس معنى هذا ، عدم توافر الفنون
الشعبية ، في أوروبا أو غيرها ، قبل هذا
التاريخ ، فقد قامت الفنون الشعبية ، منذ
أقدم العصور ، ففي خلال الدولة الفرعونية
الوسطى ، تكونت طبقة من التجار وأرباب
الحرف ، كانوا يزودون بمنتجاتهم كلا من
الطبقتين الحاكمة والشعبية ، على حد سواء ،
مع تفاوت طفيف في جودة الخامات المستخدمة
في الصنوف الشعبية منها ، وظل هذا الحال
مستمرا ، وكانت العمائر والحرف والفنون
تستلهم من المنتجات الشعبية ، الى أن بدأ
الانتاج الصناعي ، الذي حول النتاج اليدوي
الى نتاج آلي ، في مجالات الحرف والصناعات ،
وحينذاك انفصلت الصلة بين النتاج الشعبي
في الفن والنتاج الصناعي ، ثم تحددت
مواصفات الانتاج الفني ، ذات الصبغة
الصناعية ، وأمكن نسخ أو طبع أو تكرار

وعندما كانت إحدى هذه الأغنيات الشعبية
تصادف نجاحا ، لطرافة خنثا ، أو لمطابقة
كلامها لحث اشتهر أمره ، كان اصحاب فرق
الطرب يتبنون هذه الأغنية ، ويدخلون عليها
بعض التعديل ، حتى تتفق وقوالب التلحين ،
ومقاييس الوزن الإيقاعي المعهودة عندهم ،
ويغنيها المطربون المحترفون ، في الحفلات التي
تقام بمناسبة الأفراح العائلية ، أو في قاعات
اللهو العامة . ويطلق على هذه الأغنية المعدلة ،
اسم « الفونديو » ، وهي كلمة إيطالية ، معناها
الأساسي أو الأصل .

ولم يبق اليوم من الأغاني الشعبية القديمة
الا الأغاني المهذبة ، من نوع « الفونديو » .
وقد اهتم بهذه الأغاني ، البارون « يرلانجي »
وكون فرقة خاصة لقنها ألحان هذه الأغاني ،
واقام عدة حفلات ثقافية لزواره من المستشرقين
استمعوا فيها بسماع هذه الأغاني القديمة .
ثم تولت الجمعية الرشيدية ، حفظ مجموعة من
« الفونديات » ، ونهتها المطربة صليحة ،
وسجلت بعضها الإذاعة التونسية .

ويروى الكاتب أن هذه الأغاني الشعبية
التونسية ، لا تقل قيمة عن مجموعة الأغاني
التقليدية الأندلسية المعروفة بالمالوف .

ثم يستطرد الكاتب فيقول : ان الناس لم
يعمدوا يحفظون هذه الأغاني من الشوارع ،
وإذا كانت هذه الأغاني توصف بالشعبية ،
فذلك لأنها ألقت خصيصا ، ليغنيها المطربون
للشعب . ويقول : ان الشعراء أصبحوا لا
يتحاشون نظم قطع الشعر الملعون ، في معان
تتفق مع الأغراض الشعبية ، ويقوم الفنانون
بتلحين هذه القطع تلحينا يحاولون فيه
مسايرة النوق الحديث .

وقد أصبحت هذه الأغاني التي توصف
بالشعبية ، وتلحن وفق الأساليب الجديدة ،
تطفي في برامج حفلات الطرب ، على الألتان
الفنية البهجة ، مثل نوبات المالوف ، ووصلات
الموشحات الشرقية . وأخذت الأغاني التقليدية
تندثر شيئا فشيئا ، حتى اختفت تماما وحلت
محلها الأغاني الجديدة ، تلك الأغاني التي
لا يمكن أن تكون شعبية بالمعنى المفهوم عند
نقاد الموسيقى .

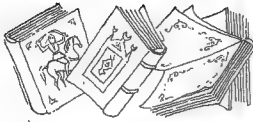
الانتاج نفسه ألوف المرات ، دون تعديل أو تنويع في أطوالها أو نسبها ، فاندثرت من الانتاج الفني لمسات صانعه ومبدعه ، تلك اللمسات التي كانت من أهم ميزات الفنون الشعبية . وتجتاز « الفنون الشعبية » اليوم أزمة تعترض استمرارها على ما كانت عليه من رواج وقوة ، فنحس بالعطف عليها ؛ لشعورنا بأنها تتضاءل ، وتوشك أن تتلاشى - ولاسيما في المناطق الصناعية - وإن كانت المشكلة عامة عند جميع الشعوب المتحضرة اليوم ، ونحن نسعى جاهدين للحفاظ عليها ، لنقلها الى الاجيال القادمة ، اذ أصبحت جزءا من تاريخ البلاد .

ويرى الأستاذ سعد الحاداد ، أن التحفظ في هذا الشأن ، لايعني احياء هذه الفنون ، ويقول ، انه مهما بلغت حماسنا للفنون الشعبية ، فلن يمكن إعادة تفكير عقلية صناع اليوم وارباب الحرف ، الى عقلية صناع المصور الوسطى مثلا ، او جعل الصانع الشعبي ، ينزل عن وفرة الانتاج الآلى وغزاقته ، مع قلة نفقاته ، الى ضيق نطاق الانتاج اليدوى البطيء . كما يصعب الارتداد بالعامل الحديث ، الى فترة سادت فيها العقائد الشعبية ، وضروب الشعوذة ، بالإضافة الى ما كان لشعارات القبائل ، وشارات الجيوش من أثر في اتخاذ الفنون الشعبية القديمة طابعها المحدد ، في الزخارف والحليّات ، التي كانت لها عند السابقين دلالتها الخاصة .

ثم يناقش الاستاذ سعد الحاداد ، الرأى القائل ، بأن مشكلة الفنون الشعبية موقوفة على توفير الاسواق لمنتجاتها اليدوية ، واقناع بعض الصناع بالاغراء المادى أو غيره بالالتزام بالعمل اليدوى ، وانتاج أنماط زخارف شعبية قديمة ، مع تطويرها بعض الشيء ، ويقول : ان احتياجات الاسواق بأذواق الناس ، تتجدد على الدوام ، ومن ثم يصبح هذا الانتاج مجرد سلعة زائفة عديمة الرواج . ثم يتعرض الكاتب ، لما يتنادى به البعض من تطوير الفنون

الشعبية ، لانقاذها أو التحفظ على ما تبقى منها ، فيقول : ان تطويرها يكاد يكون متعذرا ، اذ يقوم حائل في رد هذه الفنون الى صناعاتها اليدوية القديمة ، ولأن الصناعة الآلية هي التي تقتبس بعض الحليّات أو الزخارف الشعبية القديمة ، فتضعها لامكانيات الآلة ، وتكيفها حسب احتياجات السوق ، ويصبح الفن الشعبى مجرد مصدر استهلاك لنواح جانبية في الانتاج الصناعى ، وهذا الاستهلاك يجب ان يقوم على تفهم صناعى دقيق ، ودراية وافية بنوق المجتمع واسواقه . وليست المسألة قائمة على التحول في الريف والأسواق الشعبية ، واختطاف منوعات من النسيج والتطريز أو الآنية الفخارية ولعب الاطفال ، دون تمييز . وقد حدثت ان تصيد الكثيرون ما ادخرته كل منطقة من التحف الشعبية ، ولكن استحال بعد حين ، المضي في هذا التسابق الى اكتناز التحف الشعبية ، اذ تعمير الأفراد فيها يفعلونه بهذه النماذج التي كدست في دورهم . ويقول الكاتب ان البعض نسب صناعة سبج الرياض ، من سستان وأثان الى فونتنا الشعبية ، بالرغم من انها صناعة أوروبية ، ادخلت الى مصر . وقد ظلت التسجيم الأجنبية ، ملازمة لبعض وحدات وأشكال السبج ، الى يومنا هذا ، فقليل فيها « الفرثسات » ، وهي مشتقة من كلمة « فرنجات » الفرنسية .

ويختم الكاتب مقاله بقوله : ان الحفاظ على الفنون الشعبية رهن بفهمها عن وعي ، وليس عن ارتجال ، وتصنيفها وفهم أصولها يحتاج الى قدر وافر من الثقافة ، ومتى تسنى التحفظ على هذه الفنون ، وصنفت أبوابها ، ونشرت على الصلحات ، أمكن حينئذ للمثقفين تطويرها ، وصياغتها في اطار جديد ، برغم أن هذا قد يفير طبيعتها . والنهج العلمى يؤكد انه لا جدوى في الاختطاف أو الاقتباس من أى فن كان ، وبالأحرى الشعبى منه ، ومهما أوجت تسميته بالظفرة ، فان الاقتباس منه يحتاج الى ثقافة ، وعلم وأساليب بعيدة عن التهريج .



يقدمها : أحمد على مرسي



استأثرت الفنون الشعبية التي أبدعها آخيل الشعبي - على مر العصور - بالكثير من اهتمام الفنانين والأدباء ، الذين تناولوا المادة الشعبية ، وضمنوها أعمالهم ، وقدموها : إما في نفس أطوارها القديم ، أو في أطوار تفسير جديدين .

بلت طلائعها نتيجة تحسور شعبنا بظلمته ، وبحثه عن مقوماته الأصيلة ، وجذور فنونه وآدابه ، بحث التراث الشعبي الذي أودعه أجدادنا مشاعرهم وأحلامهم .. « فقد رأى أن هذه الرواية لم تكتب « لمجرد التسلية وتلهية الناس .. وإنما هي - إلى ما فيها من امتاع وتشويق - ترمي إلى موضوع قومي وإنساني في وقت واحد ، هو أولا : الدفاع عن العرب ، ومقاومة الاستعمارية ، وثانيا : الدفاع عن الفضائل والقيم الإنسانية التي يتصف بها العرب ، ويرمز إليها الإيمان بالله ، ومكافحة الشر والظلم والفساد والذرائع التي ترمز إليها عبادة النار » .

أضفت إلى ذلك أنه يعتبر قصة « حمزة البهلوان » « أكمل عمل فني في أدبنا الشعبي » بل « أنها رواية متكاملة » وأنها - وقد كتبت « منذ أكثر من ثلاثمائة سنة » - تعد أسبق من أول رواية أوربية وهي « دون كيشوته » لسرفانتس الأسباني . وهو بذلك يؤيد أن يدعى الزعم القائل بأن هذا الفن - القصص - قد نشأ في أوروبا فحسب .

يجدو بنا الآن - بعد أن أوضحنا هدف الاستاذ عباس : وهوره في تقديم هذه القصة في ثوب جديد ، ودعاؤه إلى ذلك - أن نقرب في تلخيص شديد لأحداثها :

تأليف :

عباس خضر

القاهرة

سنة ١٩٦٤

حمزة العرب

وفي العمل الذي نعرض له اليوم ، تناول قصص معاصر هو الاستاذ « عباس خضر » قصة شعبية مشهورة هي « حمزة البهلوان » ونود قبل أن نستطرد في الحديث عن هذا العمل - أن نوضح معنى كلمة « البهلوان » حتى لا تلتبس بالمعنى الشائع اليوم ، فإن تلك الكلمة معناها في اللغة الفارسية « ذو القوة ، الشديد البأس » .

لقد صاغ الأستاذ عباس خضر القصة صياغة جديدة ، أو بالتحديد كما نرى هو في مقدمته ، متحدثا عن دوره في تقديمها في هذا الشكل الجديد . يقول : « أما دورى في هذه الرواية فهو كتابتها والتصريف في صياغتها » وفي بعض فضاءاتها بحيث تخرج في صورة ثلاث ذوق العصر » . والأستاذ عباس خضر في الحقيقة لم يتخط تلك القصة اعتباطا ، وإنما اختارها عن عمد ؛ ليختم بها هدفا يسعى إليه ذلك أنه يريد أن يشترك في حركة إحياء التراث بأبعاده الصحيحة « التي

غرض القصة :

تحكى القصة أن « كسرى » ملك الفرس، حلم ذات ليلة لحلم أفرزه ، وتكرر الحلم عدة ليال ، فاقضى مضجعه ، فمضى يسأل الحكماء والعرفاء عن تفسيره ؛ حتى يفسره له وزيره الحكيم « بزرجمهر » - الذى يعبد الله خفية ويتظاهر بعبادة النار - بأن ملكه سوف ينتهى على يد فارس خبيرى ، ولكن الله سبحانه وتعالى يعيده اليه على يد فارس عربى يظهر فى بلاد الحجاز .

ويخفى « بزرجمهر » عن « كسرى » أن ملكه فى طريقه الى النهاية ، وأن ذلك الفتى العربى « الفارس » الذى يمثل العرب جميعا - سوف يعمل شأن العرب ، فتصير لهم دولة أى دولة .

يكلف « كسرى » وزيره بالرحيل الى مكة ، ومعرفة متى يولد ذلك الفارس ؛ حتى يدفع لآبيه الهدايا والأموال التى يحملها ؛ كي يربى غلامه على طاعة كسرى . ويرحل الوزير منفذا ما أمر به « كسرى » ويتفق أن يولد يوم مولد « حمزة » ثمانمائة غلام قديما جميعا الى وزير كسرى ، فأعطى كل أب مهلقا من المال ؛ ليربى ابنه على نفقة « كسرى » .

وتبنى الأعمام ، ويكبر « حمزة » ، ويعهد به أبوه الى الربيع والفرسان ؛ كي يتعلم فنون الحرب والطماع حتى ينتج الفتى ويبرز كل أقرانه . وتبضى أحداث القصة تستعرض بطولة « حمزة » ، وصديقه « عمر » الصداق الصريح ، ومعهما أصدقاءهما الثمانمائة ، وبأبى القاصى الشعبى الا أن يجعل « ابنى » قسيسا عند « حمزة » ، بل أن « الحضر » عليه السلام يساعده أيضا كرمز « لتقلب الخير على الشر حين يصحج السمسلاخ الواقعى عن أهله رسالته » .

وتستمر القصة ، وكل حدث جديد يزد من قوة « حمزة الغرب » ويثرب بالنبل من التحقق ؛ حتى يتم اللقاء « حمزة بكسرى » بعد أن خرب الفرسان الجيرون بقيادة « خارتين الخبيرى » بلاد الفرس - فيعيد « حمزة » « كسرى » الى ايوانه - ملكا معززا مكروما - ويبالغ « كسرى » فى تقدير « حمزة » بما هو

أهل له من احترام وحب وود ؛ حتى ليكاد يفضب - من أجله - كبار رجال دولته من المجوس الذين كانوا يرون فى « حمزة » - وما يمثله من شجاعة وخلق عربى - خطرا عظيما على دولتهم وديانتهم .

ان القصة لا تغفل أيضا الجانب العاطفى المحبب الذى يببب فى كل القصص الشعبية . فلا بد إذن من أن تنشأ علاقة حب بين « حمزة » وابنة كسرى الأثيرة لديه « مهردكار » ولكن حمزة - بشهامة العربى - يخشى على علاقته مع « كسرى » من أن تعرض للعواصف بسبب حبه . لا ينته ؛ ومن ثم يعصر حتى تحين الفرصة ، ويقول له « كسرى » :

انه يريد أن يكافئه بأن يطلب منه ما يطلبنى ويطلب حمزة يد « مهردكار » ويقاها « كسرى » ولكنه لا يجد مقرا من الرضوخ وفاء بما وعد فلن يرد له طلبا - مهما كان ذلك الطلب .

لا يرضى « بختك » الوزير الشرير ، ومعه كبار رجال الفرس عن وعد كسرى « حمزة » ومن ثم يؤغرون صدره عليه حتى يرسمه الى مهام يورده فيها مواردا التهلكة ؛ بغية التخلص منه ، وكفه شره ، وشر العرب الذى بات يشكل خطرا كبيرا على الفرس ، ويتصاغ كسرى لراى وزيره الشرير ، ولكن « حمزة » - بتوفيق الله ونصره ثم بشجاعته وشجاعة أصدقائه - ينتصر فى كل معاركه ، ويعسود من كل المهام التى كلفه بها « كسرى » - ومن وائله « بختك » - مرفوع الهامة ، تكلم بجبينه أكاليل الغار والانتصار ؛ مما يزيد من حقد الفرس عليه ، وتفهم فى التخلص منه ، ويزيد من ناحية أخرى من حب « مهردكار » له ؛ وتفانيه فى الاخلاص له ؛ والابقاء على غودته وجهه .

وتسير الطواغيت نحو نهايتها المحتومة ؛ ليبلغ الصدام - الذى مهد له القاصى منذ أول القصصعة - وهمل على أن ينتهى اليه - بين القسرب والفرس ؛ فينتصر العرب رغم قلة عددهم وغناهم ، بعد أن كاذ « حمزة » بذهب ضحية مؤامرة خبيثة من الفرس دبرها له بغاه أن يندسوا من حزمته والقضاء على العرب ؛

جمع
الشيخ جلال الحنفي

تقديم :
الشيخ محمد رضا
بغداد (١٩٦٢ م)



ليس هناك ما هو أصلى تعبيراً عن الشعب،
من فنونه ، ووسائل تعبيره المختلفة التي
تصدر عنه معبراً بها عن تجربته ، وحياته ،
ومثله ، وما يعتل في نفسه .

ولقد فاضت الفنون الشعبية العربية عن
ثقافة عربية واحدة ، تمثل وجداناً جمعياً
عربياً واحداً ، ولذا فإن دراستها من الأهمية
بمكان ؛ لتأكيد الوحدة العربية على الصعيد
الشعبي .

وليس هناك ما هو أصلى في التعبير
عن تجربة الإنسان ، وخبرته .. من الأمثال؛
فهي « في كل قوم خلاصة تجاربهم ، ومحصول
خبرتهم » .. وهي « .. من أحسن ضروب
التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة ،
أوحقائق واقعية ، بعيدة البعد كله عن الوهم
والخيال .. » ولا تقف أهمية الأمثال عند
هذا الحد ، فهي إلى جانب ذلك « ثروة لغوية
كالتشعر ، والمخطابة وغيرهما من فنون الكلام »

هذه الفقرات نقلناها من مقدمة الأستاذ
الكبير « الشيخ محمد رضا الشبيبي » - وهو
من كبار العلماء في العراق - لكتاب « الأمثال
البغدادية » الذي جمعه « الشيخ جلال الحنفي »
بعد أن أوضحنا أهمية الأمثال الشعبية ،
وما تعبر عنه ، يحق لنا أن نتساءل .. هل
كانت العناية بجمع تلك الأمثال وليدة عصرنا
الحاضر ؟ أم أن القدماء اهتموا أيضاً بها ؟

الذي لا شك فيه أن اللغويين ، والأدباء ،
قد عنوا بجمع الأمثال منذ زمن بعيد ؛ لما رأوه
فيها من ثروة لغوية كبيرة ، وإيجاز حسن ،
وكناية لطيفة . وقد جمعت هذه الأمثال
بالفصحى قبل غيرها ، حينما كانت الفصحى

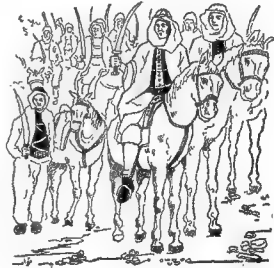
ولكنه ينجو بفضل رعاية الله سبحانه وتعالى
التي تحوطه وتحرسه .

ولا ينسى القاص وهو يصف المعركة التي
حوى وطيسها ، أن يبرز الخلق العربي الأصيل
بمسا فيه من شهامة وكرم ، وترفع عن
الصغائر ، إذ يؤسر « فرمز تاج شن كسرى »
وشقيق « مهر دكار » ولكن « حمزة » يكومه ،
ويطلق سراحه دون أن يلحق به أي أذى .

ويقابل « فرمز تاج » هذا الصنيع من
« حمزة » بمباركته زواج أخته منه ، ورضاه
عن تلك العلاقة الانسانية بين أخته وعبد
قومه . وتضع تلك النهاية السعيدة قصة ذلك
البطل العربي الذي اتخذ القاص من شخصيته
الخيالية رمزا لآمال الشعب العربي ، وتجسيدا
لأمانيه في فترة من فترات تاريخه الحافل .

وبعد صنيح الأستاذ « عباس خضر »
مرحلة هامة من مراحل تطور الأدب الشعبي؛
لكي يساير حاجة العصر وذوقه ، ولكن هذا
لا يكفي .. أن الآداب الشعبية تعد في العالم
كله مورداً خصباً للإلهام ، ومثل هذه القصة
لا بد وأن يشهد القرائح المعبرة في الأدب
التمثيل ، والقصص ، بل وفي الفن التشكيلي
أيضاً .

وكل ما نرجوه ألا يطول بنا الوقت حتى
تستعيد حياتنا الفنية الأسس الصحيحة
لإبداعها الموصول .. وهذه الأسس هي من
غير شك التراث الشعبي .



هي البهجة الغالبة» ثم يعرور الزمان وشيوخ
اللبهجات العامة بدأ الدارسون يهتمون بهذه
الأمثال التي تجرى على السنة العامة في المدن
العربية المختلفة، والبادوي والريف العربي .
« ومن يتصفح كتاب » مجمع الأمثال «
للميداني ، وهو من أقدم ما ألف في هذا
الموضوع يجد في كل باب من أبواب الكتاب
- إلى جانب الأمثال الفصيحة - فصلا عنوانه
« أمثال المولدين » .

ويستمر الاهتمام بجمع الأمثال ، ويزيد
يوما بعد يوم ، ويتصددى لدراسة الأمثال
الكثير من الدارسين ، سواء ، بالجمع والشرح ،
أو بالتحليل والموازنة . فنجد من يتصددى
لجمع الأمثال وشرحها في مصر ، أو في قلب
الجزيرة العربية ، وغيرها من أقاليم الوطن
العربي ، واضعين بذلك مجموعات كاملة من
هذه الذخيرة أمام قسمة أخرى من
الدارسين ، تتناولها بالتحليل والمقارنة .

لقد اهتم الشيخ جلال الحنفي « بجمع
الأمثال البغدادية » ، أو العراقية بعبارة
أصح ؛ إذ أن ما يصدر عن الشعب لا تختص
به مدينة معينة ، إلا بالقدر ، الذي تتميز به
تلك المدينة عن غيرها من المدن . وفي اعتقادي
أن « بغداد » أو غيرها لا تختلف كثيرا عن
سواها من المدن أو الجواضر العربية ، فالقيم
المعبر عنها في « المثل » لا شك واحدة هنا ،
وهناك ؛ وإن كان هذا لا يعني اتفاق الأمثال
جميعا في التعبير عن القيم المختلفة تعبرا
واحدا ، وإلا وجدنا - نتيجة لذلك - أن جميع
الأمثال متشابهة ، وذلك مالا نعتبه . وقد
أشار كاتب المقدمة إلى هذه الحقيقة عندما قال
« إن هناك الكثير من الأمثال البغدادية معروف
في غير بغداد من المدن ، بل معروف ، في
مصر ، والسودان ، وتونس وتجد ... الخ »

نعود إلى « الشيخ جلال الحنفي » فتراه قد
اهتم منذ سنة ١٩٣٥ بجمع الأمثال البغدادية
ثم ضاعت منه النسخة الأولى سنة ١٩٣٦ .
ولكنه مع ذلك لا ييأس ، بل يعاود الكرة ،

مرة أخرى ، مع ما يلاقيه من صعاب هذه
الكرة . فإن من جمعوا الأمثال قبله منهم من
كتبها « غير مشكولة الحروف » ، « ولا مشروحة
الألفاظ » ومنهم « من خلط بين الحكم والأمثال
والشعر » أو « تصرف في تدوين بعض
الأمثال » مما يجعلها غير ذات قيمة ، ويخرج
بها عن أصلها ، ومن ثم ، فقد عمل جامع هذه
الأمثال على أن يتلافى ما وقع فيه من سبقوه
إلى ارتياد الطريق ، مشسيرا إلى محاولاتهم ،
مبيناً أوجه النقص فيها ، مستفيدا منها في
كتابته .

لاحظ الشيخ « جلال الحنفي » الاختلاف في
الآداء بين العامي والفصح فاجتهد في وضع
حركات تتعين بها الألفاظ على المنهج الذي
تنطق به ، ما استطاع إلى ذلك سبيلا . فجعل
للإمالة - مثلا - « علامة تشبه الرقم (٧) على
حرفي الواو ، والياء » . وأشعار إلى « أن
وضع السكون ثم الكسرة على الحرف الواحد ،
إنما يعني به أن الأصل في لفظ الكلمة أن ترد
سكينة ، فإذا اندمجت مع ما يليها «
الكلمات تحركت بالحركة الثابتة عليها » .
إلى غير ذلك من الإشارات التي يجدها
قارئ الكتاب .

ثم انه لم يشرح جميع ألفاظ الأمثال ،
وإنما اقتصر على ما رأى « أن المثل يفهم
كثيرا بدون شرحه » وترك « ما دون ذلك
للمعجم » . ينقب فيه من يشاء ، عما يستغلق
عليه فهمه .

وكل من يقرأ كتاب « الأمثال البغدادية »
يلاحظ أن كثيرا منها مشترك مع أمثالنا ، بل
مع الأمثال العربية في أرجاء الوطن العربي
كله ، ولذا رأينا أن نشير إلى بعض منها في
هذه العجالة تاركين أمر الموازنة والتحليل ،
واستخلاص النتائج لن يمه ذلك ، مشيرين
إلى أهمية مثل ذلك الأمر بالنسبة للدراسات
الشعبية فحسب .

يقولون « مد رجلك على كند غطاك » (٢٠٦٩) وهو نفس مثلاً « على قد حاكك مد رجلك »

ويقولون للفتاة ينصحنها باتخاذ زوج عامل ، ذي صناعة ، احدى صاحب صناعة ، وتناخذين صاحب قلعة (٤٥) (الام في تناخذين » بمعنى « لا ») وهو ايضا نفس مثلاً تقريباً - ونعم ان قائل المثل هنا لم يرد به نصيحة فتاة ، وانما اطلق القضية عامة شاملة فقال : « صاحب صناعة خير من صاحب قلعة » . وبما عرف من كرم عن العرب قالوا « الجود من الماجود » أي « الجود من الموجود » وهو ايضا نفس المثل عندنا .

ومن امثلتهم اللطيفة ، التي تنبئ عن خلة الدم الشعبية ، وطلاوة الروح التي عرف بها الشعب دائماً يقولون « اقول له تيس ، يقول لي احليه » (١٦٥) ، « اقول له اليف يقول بي » (« اليف » و « بي » من حروف الهجاء العربية) . ليس ذلك هو نفس معنى قولنا : « اقول له : تور ، يقول لي : احليه » ، و « اقول له : اغا ، يقول لي : ولاده كام ؟ » وعند الحديث عن رابطة الدم يقولون « الدم ما يصير مي » ، وهي نفس الرابطة في امثالنا الشعبية اذ يقولون « الصغر ما يطلعش م اللحم والدم ما يقاش ميه » ، و « عمر الدم ما يبق ميه » . ويقولون ايضا « شاور الاكبر منك ، والأزغر منك ، وارجع لعقلك » وينفس الصيغة نجله في امثالنا الشعبية « (الأزغر تعني الأصغر ») ولو تنبنا الأمثال الشعبية لنقارن بينها هنا ، وهناك ، لا تسع المقام ، وانما هدفنا كما سبق ان قلنا ان نعرف بالكتساب وبمؤلفه ، ناذرين امر المقارنة والموازنة لمن يهجم الامر ، او لوقت آخر ،

ولكن من حق « الشيخ جلال الحنفي » علينا ان نشير الى امانته في الجمع ، والشرح ، فقد

أشار الى « أنه حذف ما كان بذي اللفظ ، مرجحاً اياه » الى جزء خاص سوف ينشره فيما بعد « لأهميته التاريخية كوثيقة اجتماعية فالذي لا جدال فيه أن الأمثال من الناحية الاجتماعية ، مصدر هام جداً ، لتعبرها عن كثير من التقاليد الشعبية ، والقيم الاجتماعية التي تشجع بين أبناء الشعب على اختلاف منهم ، وأحوالهم ، ودياناتهم ، وثقافتهم . فهي بلا شك من أهم السجلات التي تسجل تاريخ الشعوب ، وتطورها ، وطريقة حياتها ، وتفكيرها ، وتتم عن شخصياتها ، ونزعاتها ، وأخلاقيها .

وحسب « الشيخ جلال الحنفي » ما قاله الأستاذ الكبير « الشيخ محمد رضا الشبيبي » من أنه « أجاد في جمع هذه الأمثال ، وتبويبها وشرحها ، والإشادة الى موارد استعمالها أحياناً ، وإيراد قصة المثل ان كانت . . فهو بحث أدبي طريف . ونحن نحت المعنيين بالمباحث الأدبية على النظر في هذه المجموعة اللطيفة . . . »

ونحن نفهم صوتنا الى صوت « الشيخ رضا الشبيبي » لنحت معه المعنيين بالمباحث الشعبية على أن يتابعوا هذا الجهد ، وأن يثروا مكتبتنا العربية بما يجعلها تضم بين أركانها الكثير من الأبحاث التي تلقي الضوء على فنوننا وآدابنا الشعبية .

ومن الخير لكي يؤتي الجهد ، في جمع التراث الشعبي ثمراته القومية أن يفكر الجامعون والمصنفون في جمع الأمثال العربية الشعبية على اختلاف البيئات ، والأقاليم ، في مجموعة واحدة ، وأن تصنف على أساس موضوعي فان ذلك يفي بقرضين أساسيين :

أولهما قومي

وثانيهما : علمي



تأليف : دكتور

مجلى وهبه

وهناك قيمة أخرى ظل الناس يحترمونها على أنها واجب مقدس . تلك هي « الأخذ بالثأر » فقد كان شيئاً مقدساً ، معترفاً به ، لا بد من القيام به حتى استدعى الأمر ذلك ، ما لم تدفع « الدية التي تقسم مقام الأخذ بالثأر » و « التي تتلصم مع مكانة القتيل الاجتماعية » .

ويتأرجح الشاعر أيضاً في تعبيره عن قيم العصر ومثله بين فكرتي « القضاء والقدر الوثنية » التي تسيطر على مصير البشر ، وبين فكرة « أن الله هو المتصرف في حياة الإنسان » فنجد أحياناً « يمزج بين الفكرتين فيجعل « القضاء والقدر » هو المسئول عن كل المأسى التي تلحق البشر ، أما الحيز والفوز ، والانتصار فمن الله » .

لقد كن الشاعر يود أن يبرز المثل العليا التي كان يلتزمها ذلك العصر الوثني ، والتي كانت تتفق مع ما تعتقده الكنيسة من مثل في تلك الحقبة ، ولذا نرى أن « وحدة الملحة مؤداها أن البشر إلى فناء » وأن كل شيء في الوجود إلى زوال ، وأن المجد للروح الانسانية التي تغلب على اليأس في سبيل حمل جليل ، أنها تدعو إلى الأمل ، وتسكنفح اليأس ، كأنما تستوحى روحاً من قول الرسول صلى الله عليه وسلم : « إذا أتاكم ملك الموت وفي يد أحدكم نبتة فليغرسها »

عرض الملحة :

إن « ملحة بيولف » في الحقيقة « ليست ملحة قومية انجليزية » ككل شخصياتها من السابقين على المجتمع الإنجليزي . بل يهودون إلى أصل جرمانى . فهي إذن جرمانية أكثر مما هي انجليزية » .

فإذا نظرنا إلى الملحة وجدنا أنها تتألف من جزئين منفصلين لا تربط بينهما الأحداث ، وليس بينهما أدنى علاقة ، غير شخصية « بيولف » وذلك الأسلوب القصصى الواحد ، وكذلك طريقة العرض التي تتفق في كلا الجزئين ،

تعتبر « ملحة بيولف » وثيقة صادقة تعبر عن ثقافة الإنجليز في العصر الانجلوسكسوني . أنها « أول ملحة بطولية في جميع آداب الغرب منذ عهد الملاحم اليونانية واللاتينية القديمة » ، وهي تعد « أصلق تعبير عن الحضارة التي انبثقت من توالد مجتمع مسيحي على أسس وقواعد من الحضارة الوثنية الجرمانية » . وتنبع أهمية هذه الملحة من أنها تعد من أقدم ما وصلنا من الآثار الشعرية للشعراء الإنجليز القدامى ، وأنها تتضمن عرضاً لعناصر الحضارة الإنجليزية من وثنية ومسيحية ، لا سبيل إلى معرفة الكثير منها إلا عن طريق ما ورد عنها في هذه الملحة .

ولمبدو مظاهر الحياة في المجتمع الذي أنشئت فيه هذه الملحة واضحة جلية ، تعبر عن مثله وتقاليد ، وتعبر عن قيمه وعقائده ، وفكرته عن البطولة والتضحية ، وكيف ينظر إلى الفرد . كفرد مستقل بذاته وشخصيته ، أو كعنصر من عناصر المجتمع لا قيمة له إلا بهذا المجتمع ذاته .

فإذا نظرنا إلى ذلك المجتمع وجدنا الملحة تعطينا بعض المظاهر الجرمانية القديمة التي كان يتمتع بها . كظاهرة الولاء مثلاً ، ذلك المجتمع يعرف نوعين من الولاء : أولاً : الولاء الشخصي لسيده مختار ، وثانياً : الولاء القبلي للأسرة . ويعد الولاء لسيده أقوى وأقدس في نظر المجتمع من كل ألوان الولاء الأخرى ، فالولاء لولي الأمر ، والالتصام له ، من أقوى الروابط في مثل هذا المجتمع القبلي . ثم يأتي بعده في القداسة أو القوة « الارتباط بالأمية » فلا غيره لمواهب الفرد الشخصية ، أو شجاعته ، أو قوته ، وإنما هو يستمد مكانته من مكانة أسرته في المجتمع » .

الجزء الأول :



يختبئ فيها « جرنند » وهناك يرون الدم يغطي سطوحها ، ومن ثم ، يمدون فرحين ، مستبشرين - بموت « جرنند » - ليذوقوا النيا إلى « خروثجار » وشعبه ، وليقدموا الشكر للآلهة على تخلصهم من ذلك الوحش .

ويحتفل الدانيون بانتصار « بيولف » ورفاقه على الوحش وخلصهم من شره إلى الأبد ، غير متأسين بفضل « بيولف » عليهم في شكرونه معترفين بعجزه ، فيقف بينهم شاكرا ، مصورا صراعه الجبار مع الوحش في أسلوب بليغ .

ولكن الفرحة لا تتم ، وكأنها شامت الأقدار إلا تتم فصول القصة ، إذ أن « أم جرنند » وقد روعها مقتل ولدها ، قد عادت لتثار له من قاتليه ، فتقتحم البهو - الذي استغرق فيه الدانيون ثلثين بعد أن أطاعوا إلى انقشاع ذلك الكابوس المزعج الذي خيم على حياتهم سنين طويلة - فتقتل أقرب رجال الحاقبة إلى قلب الملك ، وتختطف ذراع ابنها المعلق في البهو . وما أن يصبح الصباح حتى يشيع الخبر : فيفرغ الناس خائفين إلى ملكهم طالعين النجدة من « بيولف » الذي يطلب من الملك أن يصف له مخبأ « أم الوحش » فيصفه له وصفا رهيبا مفرعا ، تقشعر منه الأبدان ، ولكن

يحكى هذا الجزء مغامرات « بيولف » في بلاد « الدانيين » ، وأحداث الملحمة كلها تدور في عهد الملك « خروثجار » فتزعم أنه بنى قصرا فخما سماه « هيوروت » جعله مقرا له ، وأنشأ في هذا القصر بهوا ضخما للاحتفالات والولائم التي كان يقيمها ليلة بعد ليلة . غير أن شيطاناً مهولا يدعى « جرنند » تملأ نفسه الغيرة ، ويأكل قلبه الحسد والحقد من هؤلاء الذين يحتفلون ، ويلهون في تلك القاعة كل ليلة ، والذين يكيلون المدح « لخروثجار » فيقرر أن يبذل سعادتهم ، ويحول فرحهم ولهوهم إلى حزن دائم وهم مقيم ، فيهمج على البهو ذات ليلة ، وقد استغرق الدانيون في نوم عميق ، بعد صخبهم ولهوهم ، ليبتلع منهم ثلاثين رجلا . ويتكرر ذلك الأمر كل ليلة طوال اثنتي عشرة سنة . وتعيب الحيل الدانيين في اتقاء شر « جرنند » ، فلا يفلحون في صدده ، أو إبعاده ، مما يمزق قلب « خروثجار » الملك حزنا على ذلك الشر الذي لم يدر كيف يرد عنه شعبه .

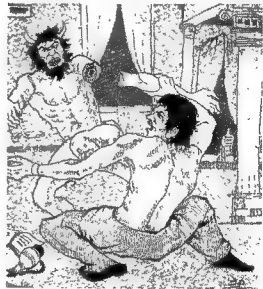
ولكن الآلهة لا ترضى عما يحدث للدانيين فتوسل إليهم « بيولف » ابن أخت « هوجلاد » ملك الجليات ، الذي يمز عليه ما يلاقيه الدانيون فيقرر الرحيل مع أربعة عشر فارسا من أشجع الفرسان كي يخلص « خروثجار » وشعبه من « جرنند » . يصل « بيولف » إلى بلاد الدانيين ، ويدخل على « خروثجار » ، كي يشرح له سبب قدومه مع رفاقه ، فيستقبلهم الملك أجمل استقبال ، ويحتفى بهم ، وينزلهم في قصره محتفلا بهم . ثم يخبر « بيولف » بما كان من أمر « جرنند » ويعدده هكذا بأنه سوف يخلصه منه ، ومن شره ، ومن ثم ، يظل ساعرا طوال الليل حتى يظهر « جرنند » - وتصوره الملحمة وحشا رهيبا ليثور بينهما صراع عنيف يخلع معه ذراع الوحش الشيطان عندما حاول الهرب اثر يأسه من هزيمة « بيولف » ، والدم ينزف منه في غزارة ، فيتقبه « بيولف » ومعه رطله ، يتبعين أثر الدم حتى يصلوا إلى البحيرة التي

وفي الفترة الأخيرة من حكمه الذي بلغ نحواً من خمسين عاماً ، حدث أن أحد العبيد الأفيين استولى على كنز تين شرس ، مما أغضب ذلك التين ، فأخذ يدمر كل ما يعترضه ، بحثاً عن كنزه المسروق . وكثرت حوادث ذلك التين ، مما أزعج « بيولف » فمعد العزم على أن يقضى عليه بنفسه ، وكان أن أمر أن يصنع له ترس من أقوى أنواع الحديد ، ليقي نفسه به من التين الذي يفت من فمه ، وألفه لها وهاجاً ، شديد الفتك . وبعد « بيولف » العدة لثأر التين ، فودع قومه في خطبة طويلة استعرض فيها حياته ، ومآثره الماضية ، وكانها أحس بقرب أجله . وبعد أن ينتهى من خطبته يمضى ومعه أحد عشر رجلاً من رفاقه طلب منهم أن ينتظروه اذ قرر أن يصارع التين وحده فينادى عليه ليخرج اليه من كهفه ، ويستجيب التين للتحدى فيخرج اليه مزجراً ، هادراً ، ينفث اللهب من فمه وألفه ، ويهجم على « بيولف » ولكن هذا يتلقاه في شجاعة ، صامداً أمامه ، ولكن وهج اللهب الحارق وحرارته القاسية تذيب شجاعة « بيولف » ، فيخونه سيفه ويفزع رفاقه ، ويهربون ، يبتشون النجاة بأرواحهم ، ولا يبقى منهم غير « ويجلاف » صديقه الأمين الذي يبادر الى نجدة زعيمه ، فيطعن التين طعنة قاتلة يستطيع بعدها « بيولف » أن يتمكن من التين فيضربه في مقتل كيشطره الى شطرين . ولكن رغم ذلك يخرج « بيولف » من المعركة وقد أصيب بجرح مميت . تنتهى المعركة ويأسر « بيولف » « ويجلاف » صديقه أن يأتي بكنوز التين ، ويمودان مما بتلك الكنوز الى الشعب . ويوصى « بيولف » وقد شعر بدنو أجله بدروعه وأسلحته « لويجلاف » صديقه تقديراً لوفائه ، وبطولته ، وما يلبث أن يقضى نحبه بعد أن يوصى بأن يقام له نصب على تل «خرونستاس» ويجمع الشعب كله ، يبكي بطله ، حزناً عليه فيقيمون محرقة ضخمة فوق التل - الذي أوصى أن تحرق عليه جثته - وسط طقوس الجيات وتحبيهم . ثم يجمعون الرماد المتبقى من الجثة ، ليدفنوه مع كنوز التين تحت

« بيولف » لا يتطرق الحرق الى قلبه ، وبعد الملك أنه سوف يخلصه منها كما خلصه من ابنها . ويشهد « بيولف » الرجال الى المستنقعات ، يخوضها غير هياب ولا وجل واذا بأمر جرنل ، تسحبها الى قاع الماء حيث يدور بينهما صراع رهيب ، يكاد « بيولف » فيه أن يفقد حياته ، بعد أن فقد سيفه من حول المعركة وعنفها ، ولكن الآلهة لا تريد لبيولف الهلاك فاذا به يلحم سيفاً معلقاً على مقربة منه . يستولى عليه ويهوى به على «أم جرنل» فيقتلها ثم يحن عنق ابنها ويحمله معه ويصعد به الى سطح الماء ، ليجد اللاتين قد عادوا أذراجهم ، موقنين بهلاكه ، ولكن رفاقه ظلوا في انتظاره ، لثقتهم في شجاعته، وقوته ، فيستقبلونه مهللين ، ويصحبونه الى قصر الملك ليقص عليه « بيولف » قصة انتصاه ، فيرد عليه الملك شاكرًا ، متنبئاً له بأنه سوف يصبح يوماً ملكاً على الجيات ثم يودعه آخر وداع عندما يحين رحيله عائداً الى بلاده .

وبذلك ينتهى الجزء الأول من الملحمة .
الجزء الثاني .

أما الجزء الثاني فيتناول الصراع بين « بيولف » والتين .
يقول ملك الجيات الى « بيولف » بعد موت « هوجلاك » ومن بعده ابنه « هيدريد » .



النصب العظيم • ويمتطي اثنا عشر فارساً جيادهم ويأخذون في الطواف حول النصب يرون بطلهم ومليكهم ويذكرون فضائله ومآثره •

وبذلك تنتهى حياة «بيولف» بطل الملحمة، وينتهى معها الجزء الثانى من تلك الملحمة الشعبية •

هذا هو موجز مقتضب لأحداث الملحمة ، نعود بعده الى متابعة تلك الدراسة القيمة التى قدمها « الدكتور مجدى وهبه » عن تلك الملحمة •

اننا لا بد وقد تسألنا عن مؤلفها؟ من هو؟ هل الملحمة من عمل شاعر واحد؟ أو شعراء متعددين؟ هل من نسبت اليه الملحمة هو صاحبها أم أنه كان مجرد رواية لها •••

الحقيقة انه « لم يعرف بالتحديد مؤلف الملحمة » فقد اختلفت الآراء فى ذلك طويلاً ، واستقرت حديثاً على أن الملحمة « من وضع شاعر واحد كان انجليزيا سكسونيا ، لغته الانجليزية القديمة ، وأنه لم يترجم أو ينقل عن أصول جرمانية أو سندنافية » • وأضافوا أيضاً أنه كان مسيحياً « متأثراً بالمسيحية » ولذا لم ينتخب من الملل الجرمانية الا ما يتماشى مع المبادئ المسيحية ، حتى أن ظهوراً للمسيحية فى الملحمة جعل البعض يذهب الى أنه كان راهباً ، على العكس ممن رأى أن كاتبها لا بد وأن يكون من رجال البلاط ، مستنداً الى ما رآه من سعة ثقافة الشاعر ، ومعرفة بتقاليد الملوك ، وخبرته بالقصور الملكية ، علاوة على ما يبدو فى أسلوبها من أنها «أنشئت لتروى أمام طبقة من الخاصة من بينهم أحد الملوك ، ولذا أخذ يكيل الفناء لهم » •

ويحدد المؤرخون تواريخ معينة ، يرون أن هذه الملحمة لم تنشأ قبلها ، أو بعدها ، وإنما بين هذا وذاك • فهى « لم تنشأ قبل أواخر القرن السابع أو القرن الثامن ، ولا بعد القرن التاسع حين بدأت غارات «الفايكنج» تزيل آثار الحضارة الانجلو سكسونية » • وقد ظلت هذه الملحمة تروى • لا يعتمد فيها

على نص مدون ، إذ لم يعثر لها على أثر مدون ، غير مخطوطة محفوظة بالمتحف البريطانى يرجع تاريخها الى أوائل القرن السابع عشر •

ويتابع الدكتور مجدى وهبه دراسة الشقة حول هذه الملحمة ، مقارنة بينها وبين مثيلاتها من القصص الشعبى العالمى فىرى أن ملحمة بيولف تشتمل على ثلاث مغامرات ••• للمغامرتين الأولى والثانية أشباه ونظائر فى القصص فى أنحاء متعددة من العالم ، وفى عصور متعددة • وقد أطلق العالم الالماني « بانزر » - بعد البحث الطويل - على جميع هذا النوع من القصص اسم « قصة ابن اللب » وتكاد تلك القصص أن تكون هى التى تروى عندنا فى الشرق تحت اسم « قصص الغول وام الغول » •

أما المغامرة الثالثة التى تحكى الصراع بين « بيولف والثنين » فإن لها أشباهاً ونظائر كثيرة أيضاً فى القصص العالمى عامة ، والأوربي خاصة •

وهذا النوع يمكن إيجازه فيما يلى :

١ - نوع يدور موضوعه حول بطل يعمل على الظفر بكفن يحرسه اثنين ••• وهو شهير فى الآداب الشعبية الجرمانية •

٢ - « نوع يصارع فيه اثنين فى سبيل انقاذ أميرة وقعت أسيرة فى يده • ومن أشهر قصص هذا النوع ما ينسب الى القديس « مار جرجس » فى الأساطير الأوربية » •

٣ - « نوع يصارع فيه البطل اثنين دفاعاً عن قوم أغار عليهم مثل أساطير الاله « ثور » فى الديانة الوثنية الجرمانية » •

وليس من شك فى أن العناء الذى بذله الدكتور مجدى اشق من مجرد الجهد المبذول فى الترجمة عن اللغة الانجليزية ، ذلك لأن النص عريق ، ولغته تختلف عن لغة الأدب الانجليزى حتى فى عصر شكسبير ، والمثل الذى ضربه المترجم لا بد أن يحتضيه المتخصصون فى الآداب الشرقية والغربية ، حتى تضم المكتبة العربية ترجمات موثوقة بها لأمثال هذه الروايات والأصول •



والأشغال ، وهذا يدل على تأصيل مفهوم التربية والتعليم ، في جميع المراحل ، بحيث يجعل نمو الشخصية ، والخبرة المصصلة ، من أجل المواطن ، ومن أجل الشعب .

الدراسة الواقعية بعد الاتجاه النظري

بدأ طلاب الدراسات العليا بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، يهتمون بالأدب الشعبي ، ولقد اختار عدد كبير منهم ، الدراسة الميدانية لهذا الأدب .. ، لم تعد الدراسة مجرد تحقيق وتعليل وتحليل ، ولكنها أصبحت مواجهة واقعية لنصوص شعبية حية ، ولذلك اختار بعض الذين أرادوا التخصص في الأدب الشعبي ، بيئات عربية مختلفة ، لعملهم الميداني مع وحدة الموضوع ، للانفاذ في الموازنة ، اختاروا الأغنية الشعبية في البرلس ، على ساحل الجمهورية العربية المتحدة والأغنية الشعبية في غزة ، والأغنية الشعبية في الأردن ، وفي الكويت ، وهم يعتمدون على دراسة البيئة المادية والاجتماعية ، وملاحظة الناس العاديين ، وتسجيل الأغاني الشعبية ، متوسلين برموز علم الأصوات ، والعلامات الموسيقية ، وسيقدمون الحصة الحية للأغاني الشعبية ، لتكون جزءا من مكتبة جامعة القاهرة الى جانب نتائج أبحاثهم المدونة ، وهكذا .. تدخل الوسائل السمعية لأول مرة المكتبات الجامعية ،

« الفولكلور » وكليات الفنون

لعل أول خبر تعرضه مجلة « الفنون الشعبية » هو اهتمام وزارة التعليم العالي بالفولكلور ، فلقد أصبح من المقرر ، أن تدخل هذه المادة في برامج الدراسة الأساسية ، لكليات الفنون الزمنية والتشكيلية جميعا ، بعد أن كانت مجرد فصل في تاريخ الفنون ، أو اشارات يلم بها الطالب في مادة التنوع الفني ، وستصبح الفنون الشعبية موضوعا مستقلا من موضوعات الدراسة المسجلة في برامج الكليات والمعاهد الفنية ، وهكذا يعمق الوعي بحاجة المشتغلين بالفنون الى الماثورات الشعبية : يلاحظونها ، ويسجلونها ؛ ويستعينون بها في ابداعهم ، كما يكلف الطلاب أن يجعلوها من الموضوعات المنتخبة ؛ لتكون الرسالة ، أو المشروع الذي يتقدمون به في الامتحانات النهائية .

وهذه الخطوة الكبيرة في تاريخ التعليم بالجمهورية العربية المتحدة ، تعد حلقة مكملة لخطوات أخرى سابقة ، جعلت الأدب الشعبي مادة أصيلة ، من مواد الدراسة في كليات الآداب ، بجامعة القاهرة وعين شمس ، ثم بكلية الدراسات العربية بالجامعة الأزهرية ، وهي تتوج - في الوقت نفسه - عناية وزارة التربية والتعليم بالأشكال والمضامين الشعبية في التربية الفنية : في الموسيقى ، والرسم ،

الفنون الشعبية على مسارح القاهرة

شهد جمهور القاهرة عروضاً مختلفة ،
نمتها فرق الفنون الشعبية الزائرة ، الى جانب
عروض فرق الفنون الشعبية بالجمهورية العربية
المتحدة ، ويسر مجلة الفنون الشعبية ، أن تقدم
لقرائها عرضاً سريعاً لعروض هذه الفرق :

« جوزفين بيكر » على مسرح دار الأوبرا

استمتع جمهور القاهرة ، بالعرض الفئاني
الراقص الذي قدمته الفنانة الباريسية السمراء
« جوزفين بيكر » على مسرح دار الأوبرا ، وقد
لغت فيه «جوزفين» ١٧ أغنية شعبية ، وبهرت
الحاضرين ، عندما ظهرت وهي تدفع عربة يد
صغيرة ، مليئة بالخضروات والفواكه ، وأخذت
تغنى ، وتغنى الجمهور بالطماطم ، والموز ،
والبرتقال ، وهذه الأغنية اشتهرت بها الفنانة
منذ ربع قرن ، ونما يذكر أن الفنانة قامت
بتغيير ملابسها ثمانى مرات ، واستمرت فى
الرقص والغناء نحو ساعتين .

الفرقة « الصينية » للرقص والغناء الشعبى

قدمت الفرقة الصينية للرقص والغناء
الشعبى ، عرضاً على مسرح البالون ، وشهد
الجمهور رقصة «الحزير الأحمر» ورقصة «القبعة
الفضى» ورقصة «كطف العنب» ورقصة
« السلطانية » ورقصة « الطاوس » وكلها
رقصات صينية صميمة ، فازت بميداليات
ذهبية ، فى المسابقات الدولية للرقص
الشعبى .

كما قدمت الفرقة رقصات شعبية من دول
مختلفة : فمن كوريا قُدمت رقصة « الفرح » ،
ومن كمبوديا قدمت رقصة « الملائكة فى الجنة » ،
ومن الجزائر قدمت رقصة الجزائر ، ومن
الجمهورية العربية المتحدة قدمت رقصة « غزل
البنات » .

وقد أعجب الجمهور بالأغاني التى قدمتها
الفرقة ، ولا سيما الأغاني التى قدمتها مطربة
الفرقة الأولى « وان كوين » .

فرقة « أوغنده » للفنون الشعبية

قدمت فرقة أوغنده للفنون الشعبية ،
عرضاً غنائياً راقصاً على مسرح البالون .
وقد بدأ العرض برقصة من « آكولى » فى
شمال أوغنده ، تمثل شباب آكولى وهم
يتجمعون بعد انتهاء العمل ، ويبدأ قرع
الطبول ، ليرقص على إيقاعها شباب آكولى
رقصة « كراك » ...

ثم استمع الجمهور الى عزف على « الفلوت »
وشاهد رقصة من « بوزوجا » ، ثم رقصة على
إيقاع الأقدام من « بنجورد » .

ومن « بوجدا » قدمت الفرقة اثنين يعزفان
على الهارب ، وأغنية تقول : « فليحارب الملك
إذا شاء ، فهذه بلده ... أليس كذلك ؟ » .

ثم طهس ثلاثة اخوة يعزفون على
« الانكوانزى » ، وقدمت الفرقة أغنية تقول
« أقبل المساء ، وأن للبنات أن يتزوجن ،
نرجوكم أيها الآباء ألا تتدخلوا ، ودعوا
البنات يتزوجن قبل المشيب » وتختف نغمات
« الانكوانزى » . ثم تقدم الفرقة رقصة
قديمة وحديثة فى آن واحد ، هى رقصة « دنج
دنج » .

ثم عرضت الفرقة رقصة من « لانجو » وهى
المنطقة التى يستمر فيها الرقص ... ليلًا
ونهارًا .

ثم تسمع دقات طبول « بوزوجا » فى الفجر ،
أيذاناً بيده العمل ، وقد عرضت الفرقة لوحة ،
تمثل عملية نزع لحاء الشجر ، الذى تصنع منه
الأقشعة التى يلبسونها ، بيتوا الزوجات يقفن
باعداد الطماطم ، وبعدها قدمت الفرقة أغنية
تقول :

« لا فائدة فى أن تكسب وتربح ، مادمت
لم تنجب أطفالاً » ومع الأغنية عرضت الفرقة
رقصة من « أردوانجوا » .

وأخيرا قدمت الفرقة رقصة « بولا » من
أكوتي ، وكان الراقصون يرتدون جلود
الفهود ، ويتزينون بريش النعام .

وتمتاز رقصات هذه الفرقة بالحركة
السريعة ، ويؤديها أفراد الفرقة في قوة
وحياة .

باليه اوبرا « استكهلم »

اقسم في باريس المهرجان الدولي الثاني
للرقص ، واشتركت فيه فرقة باليه اوبرا
استكهلم ، فقدت رقصة « سالومي » ورقصة
أخرى اسمها « هل تحبون باخ ؟ » وهى من
رقصات الباليه الكلاسيكية .

معرض للفنون التشكيلية الشعبية

افتتح الأستاذ يحيى أبو بكر وكيل الثقافة
والارشاد القومى ، معرض الفنان الخزف
« جودت عبد الحميد يوسف » يوم الأربعاء
١١ نوفمبر ١٩٦٤ عن « التمسحيات
الفوتوغرافية والتصميمات الخزفية للفنون
الشعبية للنوبة القديمة بصالة عرض مكتبة
الفن الحديث بالقاهرة .

ضم المعرض ٥٥ صورة فوتوغرافية ،
و ١٣ لوحة زخرفية ، الى جانب بعض
التطبيقات الفنية الخزف ، والخزف ، والفخار ،
والمزاييك ، وجميعها باستخدام الوحدات
الشعبية النوبية ، امتد المعرض حتى ٢
ديسمبر ١٩٦٤ بعد أن كان مقررا انتهاءه
يوم ٢٥ نوفمبر ١٩٦٤ .

الفرقة القومية للفنون الشعبية

• قدمت الفرقة القومية للفنون الشعبية
برنامجا جديدا على مسرح البالون بالقاهرة
اشتركت به فى المهرجان الدولى التسانى
للتلفزيون بالإسكندرية . وقد اشتمل هذا
البرنامج على رقصات شعبية وعزف على الآلات
الشعبية وأغاني جماعية شعبية .

وعرضت الفرقة رقصة المالك وهى من
تصميم الخبير الروسى يوريس رامازين وتحكى
قصة ظلم المالك للأهالى واغتصابهم لممتلكاتهم
وتعبر عن ثورة أبناء الشعب على المالك
وانتصارهم عليهم . ثم شهد الجمهور رقصة
الصباحية وهى من تصميم سامى يونس
المساعد المصرى للخبير الروسى وقد استخدم
فيها إيقاع القباقيب والتثيل الصامت فى
بعض أجزاء الرقصة .

وقدمت الفرقة رقصة المجالة وهى من
تصميم الخبيرة الروسية لارامازين وقد استوحيت
فيها رقصة من رقصات البدو فى مناطق
مرسى مطروح والسلوم وسيوة وتمثل هذه
الرقصة اختيار الفتاة لزوجها .

واستمع الجمهور الى مقطوعة موسيقية
شعبية من الصعيد أعدها الملحن سيد مكاوى
وعزفتها فرقة موسيقية على الربابة والسمسية
والأرغول . والمجديد فى هذا البرنامج
الموسيقى أن أحد الصائرين على الربابة قام
بأداء رقصة أثناء عزفه على الربابة وهذه
الرقصة من تصميم سامى يونس .

كما قدمت الفرقة مجموعة من الأغاني
الشعبية القديمة اختيرت من مناطق مختلفة
وأدتها مجموعة من الكورال بالفرقة وقام
بتوزيعها توزيعا موسيقيا جديدا عبد الحليم
نوير . وما يذكر أن المرحوم محمد الدبس
قام بجمع هذه الأغاني بالاشتراك مع إبراهيم
رمزى ومعاونة مركز الفنون الشعبية

ومما تجدر الإشارة اليه أن الخبراء
الروسين عادا الى روسيا بعد انتهاء مهمتهما
فى تدريب الفرقة . ويقوم بتدريب الفرقة
الآن سامى يونس وحسن خليل . ومن المنتظر
أن تقدم الفرقة برنامجها الثالث فى فبراير
القادم .

شركة مصر للبترول

تخدمها الفنية

تحرص دائما على جودة المنتجات



جودة الصنف ميوه لاند فمار الصناعة ، ولا بد
من الارتقاء بها باستمرار لتطوير اقتصادنا القومي ،
وتجلى هذه الطامحة في صناعة البترول بالذات
فهي عماد الصناعة والزراعة بل ودمنا الحريّة .
أبد شركة مصر للبترول عن طريق خدمتها الفنية
تؤدى واجبها كاملا نحو جودة الصنف النهائي
من حيث مطابقة المواصفات وتطوير طرق إنتاجه
والعناية بتخزينه وسنائه وتوزيعه ، كما تقوم بتعريف
المستهلكين والوكلاء ومندوبي البيع بالمنتجات البترولية
المختلفة وتعمل على تدريبهم على الأساليب المثلى
للاستعمال والمحافظة على جودتها .

اعتمد دائما على جودة منتجات شركة مصر للبترول

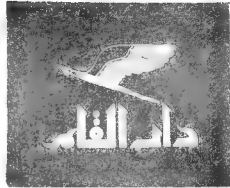
تقتسم :
 أمهات الكتب العربية
 بأسعار في متناول كل فرد
 خدمة لاشتراكية الثقافة

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر الدار المصرية للتأليف والترجمة

- الأغاني
 لأبي الفتح الأصفهاني ١٦ جزءًا : ثمن الجزء ٢٠ قرشًا
- نهاية الأرب
 لشهاب الدين النويري ٨ أجزاء : ثمن الجزء ٢٠
- عيون الأخبار
 لابن قتيبة الدينوري ٤ أجزاء : ثمن الجزء ٢٠
- صبح الأعشى
 للقلقشندي ٤ أجزاء : ثمن الجزء ٢٠
- النجوم الزاهرة
 لابن تقي بردي ١٢ جزءًا : ثمن الجزء ٢٠

تصدر قريباً

تقدم
لقراء العربية من المحيط إلى الخليج



| | | |
|----|---------------------------------|--|
| ١٥ | للإمام الكبير المرحوم محمد باقر | |
| ٢٠ | للواء الركن محمود شيتي خطاب | |
| ٢٠ | للمستاذ أنيس منصوري | |
| ٢٧ | للمستاذ احمد عيسى | |
| ٢٥ | للكاتبة سهر القاسبي | |
| ٢٥ | للكاتبة سيد رمضان همداني | |
| ٦٠ | عبد الله التلي | |
| ٢٥ | للكاتبة صبي عبد الحكيم وزملاتي | |
| ٧٥ | قماش | |

المشروع الذي بدأه منذ نشأته في مكتبة الأبطال
وصهرته :
البطل الصغير - الكتورة غزالة - البطل يعود للقضاء

اسمع واقرأ

تطلب
من دار الفلم
الطبعة ١٩٦٦
من مطبعة

١٥ ثمن الكتاب
١٢ ثمن الاسطوانة
٢٥ الكتاب والاسطوانة

FOLKLORIC DECORATIVE PATTERNS AT NUBIA

by *Gawdat Abdel Hamid Yusef*

Decorative patterns in the three regions of the Kunuz, Wadi El Arab and Fadudja at Nubia are distinguished by protruding and convex decorations and the repetition of abstract geometrical objects of triangles, parallelograms and hemi-cylinders.

Coloured wall paintings are obtainable at the « Kunuz » depicting natural scenery of palm trees, flower beds, fruits, scorpions, beasts of prey, river steamers, etc., whereas at Wadi El Arab, artists confine themselves only to drawings on a single surface in which decorative shapes are spread over the perpendicular and horizontal lines of the wall in white, yellow and red colours.

The blue colour is conspicuously excluded here unlike the case with the « Kunuz » where it is widely in use in addition to the three foregoing colours.

Fadudja on the other hand concentrates mainly on protruding decoration like plates, wall paintings of folk-tale heroes and legendary animals like the lion carrying a sword and birds. Geometrical patterns such as the sun are also to be found in plenty in this part of Nubia.

Decorative patterns in the three Nubian regions thus complete one another and produce a composite artistic whole.

MAGAZINE REVIEW

1. — THE « SAS », AN ARAB FOLK DANCE

A summary of an article by Ibrahim Al-Daqui, carried for him by the Baghdad Folk Legacy Magazine. It is a folk dance of long standing which the ancient Arabs used to perform with swords and spears.

It eventually spread far and wide throughout the Middle East including Egypt and the Sudan and reached Europe via Spain in the Middle Ages.

It necessitates participation of two dancers skilled in the art of fencing to drum and flute music.

2. — TUNISIAN FOLK SONG

A condensed account of a feature by Al-Nubi Al-Senuai published in Tunis Radio Magazine. The writer traces the inception and subsequent development of the folk song in Tunisia. He lays particular stress on the « Fondo » type of such song to which modern musical composition has been applied with success.

Incidentally « Fondo » is an Italian term meaning the basis or origin.

The writer further stresses the fact that old folksongs like the oriental stansa are gradually abandoned to give way to more recent folk songs.

3. — FOLK ARTS, IN THE PAST AND THE FUTURE

A brief resumé of an article by Sa'ad Al-Khadem, in the « Saqafa » weekly magazine, Cairo, in which he deals with the history of folk arts. The writer believes that the maintenance of these arts does not necessarily mean their strict revival and that there is no use getting modern workers and tradesmen to think in terms of the Middle Ages or cause them to throw away the advantages of abundant machine production, with its comparatively low cost, merely to be satisfied with slow hand-made production.

BOOK REVIEW

- 1) Abbas Khedr, « Hamza el 'Arab », Cairo, 1964.

A modern UAR novelist retells the tale of Hamza el Arab, found in the « Arabian Nights ».

- 2) Sheikh Galal el Hanafi, « The Proverbs of Baghdad » (« Al Amthal al baghdadiyya »), Baghdad, 1962.

A collection of about 3,000 proverbs and aphorisms in the colloquial Baghdad dialect.

- 3) Magdi Wahba, « The Anglosaxons and the Epic of Beowulf », (« Qudama el Ingiliz wa Malhamat Beowulf »), Cairo, 1964.

A study of Old English life and letters with a complete translation of Beowulf into Arabic.

NUBIAN MARRIAGE CUSTOMS

By Safwat Kamal

This is a study of the marriage customs in Nubia before the profound transformations which Nubian society must undergo as a result of the resettlement made necessary by the Aswan High Dam. These marriage customs begin at a stage earlier than actual betrothal when the young man makes his choice of the girl he intends to marry. Once this choice has been made it is forbidden for the two young couple to see each other until wedding day.

On a day, previously set and called «The Day of Attachment» (*Yom er-rabât*), the young man's family representatives go to the young bride's house to a formal express of their wish to ask her hand in marriage on his behalf. The elders of the two families then appoint the day of the wedding. The actual wedding ceremonies may take a number of days, but the early days (when the village maidens go to the prospective bride's house to help her in her preparations) is considered the official opening of the ceremony. It is called (*Yom es-sama*). The actual wedding eve is generally called «The Night of Henna», because both bride and bridegroom then have their palms dyed with «henna» by their respective families.

Dancing and singing go on all night. But the following morning, that is on the morning of the wedding day itself, the bridegroom races his friends to the river where he bathes ceremoniously in its waters. He then offers a present to his elementary school teacher.

Amid dancing and chanting the procession of the bridegroom then goes to the bride's house, where the actual marriage contract is signed.

This is followed by the payment of the dowry earlier agreed upon and the exchange of presents. In Nubia it is the bridegroom who has to buy the furniture and the bride has to buy the kitchen utensils and a number of em-

broidered caps for her groom. Afterwards there is a wedding banquet after which the bridegroom grinds a bouquet of herbs and spices in a special dish (called the *GAW*). He is assisted in this by the young bachelors of the village who continue the performance of this ceremony for 40 days. Later on the young couple are left to themselves. The bridegroom tries to amuse his bride by teasing her gently and by offering her small sums of money. She refuses all his advances until the gradually increasing sums of money reach a figure which she considers commensurate with that of her social standing. Then, her face wreathed in smiles, she succumbs to his advances. On the following morning congratulations are formally received by the young couple. For 40 days it is the father of the young bridegroom who has to meet all expenses.

All these ceremonies are reflected on the folk-tales, folk dances and folk songs of the Nubian villages. Marriage is one of the richest sources of inspiration for Nubian folklore.

Specimens of the songs and dances accompany the article.

NUBIAN FOLK-TALES

by Omar Osman Kheir

It is difficult to single out the themes of Nubian folk narrative because they all form part and parcel of a common heritage of folklore which may be found almost everywhere in the Arab world. There are, however, certain African and Arab sources of inspiration for these Nubian tales. One principal source can be found in Ancient Egyptian legends. The myth of Isis-Osiris is reembodyed in the Nubian tale of «The Prince and the Strange Happenings». Modern folklorists in the UAR have made a careful scientific study of the most famous Nubian folktales as «*Najd and Fana*» which we have published a complete version in this issue.

and folk music is that the latter is composed according to certain rules while the former is simple in structure so that it might be learnt and played easily by people. This does not deny it any artistic value. Folk music is composed orally by the people itself. The composer here, is in fact not as important as the music itself as an expression of every-day life.

The article, furthermore, deals with the history of interest in folk music up to the time when it became an independent science which has a theory of its own. Efforts of scientists who laid the foundations of such studies and established folk music centres all over the world are also referred to in the article.

FOLKLORE TROUPES ON STAGE

By Rushdi Saleh

The UAR witnessed recently a great revival in the field of folk arts. Apart from the numerous troupes of folklore, a festival, in which eleven states participated, was held last winter. Thus, the folklore troupes have become an important aspect of our national arts. This fact raised two important questions:

1. — What is the future of this kind of theatrical performance.

2. — What are the methods that should be followed in forming folklore troupes.

The art of presenting folklore material on stage makes use of the old popular traditions as well as modern theatrical techniques. The programmes of the local and visiting folklore troupes in the UAR, crystallized two main tendencies: first is the presentation of traditional folklore on stage in its raw form without any elaboration, except on a very narrow scale. This tendency was represented by the troupes of Greece, Philippine and Uganda. The second is the elaboration of traditional folklore into certain art

forms subject to stage needs and style. This tendency was represented by the troupes of Rumania, Yugoslavia and Korea.

The article, furthermore, provides a brief analysis of the performance of both the Greek and Korean troupes. It also deals with the role of auxiliary stage techniques such as lighting setting and costumes in the programmes of the two above-mentioned troupes.

NUBIA AND THE NUBIANS

by Dr. M.M. El Sayad

Nubia covers an area extending between El-Debba in the Sudan and Aswan in Egypt. As it has always lived in complete isolation from both countries, its traditions and customs have undergone no radical change. The Egyptian section of Nubia stretches from Wadi Halfa to Aswan over a distance of 350 kilometers along the Nile.

The Ancient Egyptians called Nubia the land of «Wawat» but the Greeks and Romans called it «Ethiopia». «Nubia» is derived from the ancient Egyptian word «Nub», which means «Gold». The region was inhabited by tribes known as the «Kunuz» and the «Faddedga».

The writer deals with the geography of the region, its topography, climate, the influence the Nile exercised over it, river navigation there and obstructions on the route caused by cataracts and waters falls. The writer makes special mention of the salient characteristics of the inhabitants of Nubia and the various influences to which their language was exposed through the ages.

He refers to the pharaonic monuments of Nubia which the U.A.R. is doing its utmost to safeguard, motivated by the fact that they symbolize an integral part of human heritage, which will otherwise be submerged by the Nile waters on the completion of the Aswan High Dam.

writer also differentiates between anthropology, sociology and folklore. The question of the cultural heritage of folk arts and artefact is also investigated. Still, the problem of definition seems to be most important for it is quite difficult to draw thorough a comprehensive satisfactory dividing line between the branches of social science, hence the existence of a large number of definitions, the latest of which was adopted by the *folklore conference* held at Armenheim, Holland in 1955.

THE ART OF TATTOO

By Sawsan Amer

The art of tattoo is rich with patterns and pigments inscribed on human skin. It follows special techniques for devising art models to be copied by artists during the process of tattooing.

If we trace the art of tattoo back in history, we would find that it had its origin in primitive rituals. The duration of this phenomena from prehistoric times to the present day might be due to the primitive tendencies in human behaviour even after long centuries of civilization. The ancient Egyptians knew tattoo, and exercised this art as one of the aspects of their religion. They also used it for decorative material. The influence of primitive mythology and doctrines on this art remained valid until Egypt was converted to Christianity. The folk artist was influenced then by the new religion in devising new forms of tattoo. An outstanding example of this influence is the «Mar Girgis» (Saint George). This tattoo represents the Saint killing the Dragon.

With the advent of Islam and the rejection of pagan doctrines and patterns, the folk artist tended to the portrayal of symmetrical forms such as stars, moons, flowers... etc. Feats of Islamic invasions exercised also a great influence on the art of tattoo. Legendary Arab heroes, Seif Ibn Zî Yazan and Abu Zeid El Hilaly, were dominant figures in tattoos.

The article, furthermore, deals with history of this art in Egypt, from that time to the present day.

THE SOURCES OF THE POPULAR MUSICAL INSTRUMENTS

By Dr. M.A. ALHIFNI

The primitive man used music to imitate certain voices in nature. His imitation of such voices took of course the form of simple tunes far from the complexity of the art of music as it is known today. Historians differed for some considerable time about the rise of music till fairly recent archaeological finds provided useful information. It was discovered that the musical instruments in use by one people might not be adopted by another, and that musical instruments of different ages and periods had existed simultaneously. In Egypt, for instance, an ancient Egyptian flute dating back to the prehistoric age was discovered at the one and the same time as the Arab Rabab and the modern violin. The historical inquiry into the nature of musical instruments revealed very interesting facts. The ancient musical instruments were in the shape of human hands and legs employed to produce certain rhythmic sounds. Primitive instruments produced merely awful noises to protect the primitive man against supernatural phenomena and evil spirits. Therefore, the primitive music does not depict or express any state of mind but only attempts to explain certain unusual phenomena. As the human race developed, man discovered different kinds of flutes, the oldest of which were reeds, hollow bones and shells, possessing of course no artistic value. Stringed instruments were man's latest invention ever. Music then, could be used as a medium for evoking emotion now that it had acquired scientific rules of composition and playing.

FOLK MUSIC

By Samir Naguib

Folk songs and music are among the most important media of expression. The difference between classical

the true heritage of the Arab imagination can be appreciated at its just value.

THE THEME OF YEMEN IN OUR FOLK TALES

By Mohamed Fahmy Abdul Latif

Yemen was a dominant theme in Islamic folklore as well as in ancient Egyptian mythology and folktales about the travels of some adventurers to the land of *Punt*. Trade between Ancient Egypt and Yemen flourished, and travels were made, by land or sea, to get incense, aromatic herbs and myrrh for use in ancient Egyptian rituals. Numerous inscriptions were discovered in ancient Egyptian temples describing the dangers and difficulties merchants used to meet in their travels to Yemen; which provided rich material to many folktales and myths such as the tale of *the drowned sailor*. This tale resembles, in many ways, the *Sindbad* stories of the *Arabian nights*. With the advent of Islam, the relationships between Egypt and Yemen were further strengthened, by the fact that the ancestors of the Arabs in Egypt originally came from Yemen. Hence, Yemen had its great influence on our Islamic folktales. Three important Egyptian folktales, which spread all over the Arab world were about Yemen. These are, the tale of *Seif Ibn Zi Yazan*, the tale of *the great invasions of Yemen and what happened to Imam Ali*, the brave warrior who fought Islam's deadly enemy *Ras El Goul*, and the tale of *Mo'ath Ibn Gabal*, his story in Yemen for seven years, preaching Islam.

THE EPIC OF PORT SAID

The Arab Nation had long waited for the hero who would lead it to the glorious victories. At last the miracle took place when he appeared to win one of the greatest battles in modern times. The 23rd of December is a date memorable in the annals of the Arab Nation, because it was on that day in

1956, that the people of Port Said rose against the imperialist aggressors and booted them out of the country with the help of the glorious people's army of the U.A.R. This date is written in words of fire in the Arab folk literature for it was on this December day in 1956 that the righteous struggle of a freedom-loving people prevailed against the bare-faced bullying of a brutal and unprincipled enemy. The victory of the people in that noble hour has been perpetuated in song, epic, sculpture and painting. One of the heroic battle-songs of the people in that struggle has since become the Official National Anthem of the U.A.R. The songs of the people on that auspicious occasion certainly played an important part in firing the spirit of our fighters for freedom, and in strengthening the determination of the people to fight the aggressors and nationalise the old Suez-Canal Company, so that the people should, under the leadership of that great popular hero, Gamal Abdel Nasser, once again extricate the inheritance which the foreign imperialist and his treacherous clients had so cruelly robbed. The people once more became master of its own inheritance, immediately on withdrawal, from Egypt, of the last British occupation force and the removal of economic monopoly and political reactionary.

AN INTRODUCTION TO THE HISTORY OF FOLKLORE By Fawzi El ANTIL

In this article, the writer makes a survey of the early scientific efforts in the field of folklore. The term folklore was first used by William John Thoms who also defined the term. The writer, deals moreover, with the English folklore Society, its inception and purposes. He gives a brief summary of the reports published by this society in an attempt to define the whole meaning of folklore. He tried to sort out folklore from anthropology, and stamp out confusion sometimes felt because both folklore and anthropology utilize virtually the same material. As a corollary, the

seen in the folk interpretations of such historical events as the conquest of Andalusia, and from these folk interpretations can be derived a great wealth of rich material for historians and men of letters. Then the author goes on to define the concept of a folk imagination from which folk tales can be derived. This imagination is based on popular axiomatic themes in which chance and the supernatural have a great part to play and provide the very texture of folk narrative. The theme of the voyage to supernatural regions is without doubt taken from such a folk imagination. It is therefore necessary to study folk literature side by side with classical literature in order to reach a better understanding of the Arab heritage in all its complexity and richness.

THE NILE FOLK LITERATURE

by Dr. Nemat Fuad

The Nile has always been a myth which has dominated the imagination of the people living on its banks. This is on account of the particular situation whereby the inhabitants of the Nile Valley have always felt that they owe their very livelihood and prosperity to the wealth offered by this wonderful river. The Nile has therefore occupied a central position in the collective imagination of the Egyptians from the beginning time and we can see this influence of the Nile motif even today in the popular tales and imagery which are being elaborated around the advent of the building of the High Dam. The Nile Flood has also been a central symbol in this folk literature. Numerous examples of folk songs and folk poems have been offered by the author to show how the Nile is invariably associated with the happier events of those destined to live by the great river. The banks of the Nile have always been lovers' favourite meeting place. The Nile has also been the setting for the sadder events of human life. Hence we see that the Nile has always served as

a collective symbol for the dramatic events of human existence. One point worth mentioning is that the imagery derived from the Nile are always simple and uncomplicated. Complexity never suited the image of the vast flowing river. Now that the High Dam is being built there we shall find the Nile symbolizing the ceaseless existence and prosperity so long as life continues along the banks of the great river.

THE TALE OF BAHNASA, A LEGEND OF THE ARAB INVASION OF EGYPT

By Abdel Moneim Shemeis

This is an epic tale with distinctive features which deals with the Islamic conquest of Egypt. It concerns the town of Bahnasa in the province of Fayum. Its characters are purely legendary. The artistic quality of this tale is what truly retains the attention. It is a story in which the conquerors of Egypt came to Bahnasa. But the tale begins with a mythical explanation of the name given to the town and a curious and unhistorical chronicle of its kings... It is the story of the casket in which a king of Bahnasa deposited the names of the Arab conquerors of Egypt. The injunction attached to this casket was that the king in whose reign this casket was to be opened, would see his country overrun by the conquerors mentioned in the document locked inside it. The tale tells of King Balalos in whose reign the casket was opened and the coming of Khalid Ibn el Walid together with Amr Ibn el Aas to conquer the city. Balalos is defeated, in fulfilment of the prophecy and the whole of Egypt comes under the sovereignty of the Arabs who then pursue their conquest to the very depths of Africa. This tale is truly a folk epic of a very high artistic value in spite of the geographical and historical inaccuracies to be found in it. It is important, says the author, that such ancient Arab folk tales should be studied closely and in a spirit of scientific objectivity because it is in such tales that

FOLK LITERATURE, BETWEEN NATIONALISM AND INTERNATIONALISM

by Dr. Suhayr el Qalamawi

There is very little disagreement about the international value of scientific research. Science is by its very nature a discipline of the human mind which does not differ from one country to another. On the contrary, artistic pursuits are coloured by factors which are common to the whole of humanity and by purely local factors of time and place. This phenomenon of art can best be observed in folk literature. The main themes of folk literature are the same everywhere in the world but the details of narrative and description are affected by the locality from which a particular folk literature has emerged. There is a parallel tendency whereby folk tales are absorbed by the cultures through which they pass on their travel from place to place, though they may have originated in particular localities. The writer then deals with the three famous theories of the dissemination of folk tales which are familiar to all students of folklore: First, the theory of a common origin to humanity whereby all folk tales derive from a common source. Second, the theory that humanity has always reacted in similar ways in its contact with nature and environment, and that consequently those parallels which may be noticed in folk tales are in fact natural responses to situations which are roughly similar throughout the history of life upon this planet. This, of course, involves a universal three-stage development from myth, to legend to folk-tale which is common to all human communities. Third, the theory elaborated by Theodore Benfey in his introduction to his translation of *Ban-jā Tantra* whereby the cradle of all folk-tales is India. This last theory has gained ground especially since the translation into European languages of *The Arabian Nights* and the *Fables of Bidpai*. This scholarly tendency is particularly represented by Max Muller. In

the light of this theory, the recording of folk-tales in the East and West, has continued at an accelerated pace both to provide a living heritage for the more classical forms of literature and to serve as a basis for the further study of many other aspects of human culture. The Government of the U.A.R. has devoted a large proportion of its skills and experiences to the scientific study of the Arab folk legacy in order to provide a fertile field of study for those Eastern folk-motifs which have not yet been treated adequately by international folklorists.

FOLK IMAGERY IN CLASSICAL ARABIC LITERATURE

by Dr. Abdel Aziz el Ahwani

There has been a tradition of regarding folk literature and classical Arabic literature as two distinct emanations of the human spirit. But this tradition has proved wrong. There have been folk elements in classical Arabic literature from the earliest times. In poetry, for example, we find that the *mawwal*, the *sajal*, the *qoma* and the *kankan* were widely used. This was particularly apparent in Andalusian poetry. Chief among the scholars and students of these forms can be mentioned Ali Ibn Saïd el Maghrabi, Ibn Khaldun, and Safey ed-din El Helli. In prose we find a wealth of popular proverbs being used, as in the writings of Ibn 'Asem el Gharnati, Younes al Maliki, al Abshihî and Ibn Hisham al Lakhmy. Nowadays we feel it our duty to bridge the gap between folk literature and classical literature because the latter made very wide use of folk motifs and folk expressions throughout its long history. The author has given a large number of illustrations of this interpenetration of folk and classical literature citing most of his examples from Andalusian Arabic literature. If the concept of literature be widened to include its folk constituents then it should be possible to survey the whole of Arabic literature as one continuous and inseparable whole. This can be

**A brief summary of the articles, studies
and observations inserted in this issue.**

**THE NATIONAL AND HUMAN
IMPLICATIONS OF ARAB
FOLKLORE**

By Dr. Abdel Hamid YUNIS

Introducing the first issue of this magazine, the editor takes pleasure in emphasising a fact of paramount importance e.g. the Arabs have now come to a full recognition of their cultural heritage as manifested in all fields of human activity. Formal literature, history or the plastic arts are no longer the only recognized aspects of our culture, but the folklore of the ordinary Arab citizen is also considered one of its main off-shoots for it is now an already established fact that folklore, as a genuine expression of the originality and spirit of the nation, embodies the moral, human and national values of the Arabs. Therefore, the revival of interest in this heritage was necessitated by national, scientific and human incentives. This revival, which we hope will be initiated by the *Folk-Arts* magazine, takes after the first pioneers who studied folklore as an important source of literary and historical data. But, the new interest in folklore, adds to the efforts of the first pioneers in that emphasis is laid on folklore as an expression of our national spirit on the one hand and the universal human values on the other. In an age of the emergence of the concept of Arab nationalism, the unified pattern of the Arab culture must be crystallized through the scientific study of Arab folklore. To achieve this purpose, most modern scientific methods and apparatus are used in the processes of recording various forms of national folklore, classification and

comparison with the folklore of other nations. This is done with a view to throwing light on the genuine national spirit on the one side, and the human implications of our national folklore on the other.

In order to accomplish its scientific purposes as best it can, the *Folk-Arts Magazine* takes great pleasure in exchanging experience and knowledge with Arab specialists and folklore periodicals all over the world. For, by throwing light on Arab folklore, the magazine serves two purposes; the one scientific and the other national.

As Gibb, a famous British orientalist explained, the Arab folklore exercised a great influence on European culture during the middle ages and the renaissance. According to Gibb, the Italian tales of the renaissance, for instance, were more or less a product of this kind of influence. The British orientalist also holds that Chaucer, the father of English poetical literature, was influenced by the Arab style in narration and description. We consider it one of our main objectives to elaborate such scientific discoveries made by the orientalists through methodical scientific study of our folklore. Furthermore, in this stage of our history, and as we lay the foundations of our cultural renaissance, folklore should be considered the basis for our cultural progress. It can be said, in brief, that this magazine promises to try hard to enable the Arab artist to derive from the rich material offered by his national folklore, and to manifest the unified national spirit of all the Arabs; who are always aspiring for freedom and peace.

cording to the most recent scientific methods. Its function is not purely that of a recording centre, but it also studies the sources and ways of development of this folk-heritage and of the means by which it can serve the purpose of our national renaissance and join the two values of beauty and benefit in our general social activities. It serves as a tourist attraction for visitors to our land who want to be acquainted with our cultural heritage, our glorious past, our determination to live up to our revolutionary principles and lofty aspirations. This is as interesting as the beauty of our sunlit landscape on the banks of the grandiose Nile.

The chosen vocation of this magazine is to be a clear reflection of the pulsating life of Arab Socialist society, as it is manifested in its folklore, folk art, folk literature, all of which are related with movement, representation and composition. It is a call for a correcting of the concept of folklore, for an exploration of its hidden treasures, for a study of its masterpieces and for a presentation of its highest examples of artistic perfection, and for a purifying of its wealth from the sediment of passiveness and reaction. It must also set a goal to itself whereby it will be able to emphasize those elements within it which are humanistic, such as goodness, beauty and truth, while preserving its national features without contradiction.

Therefore I can conceive of this magazine as fulfilling three main purposes: First, a profound concern for our folk heritage in an expository and critical spirit. Second, a concern for our developing folklore under the aegis of our revolutionary and emergent socialist society. Third, the pursuit of folk motifs in the classical literature of our people. These are all fields which can be properly explored within the framework of our socialist setting.

I am indeed happy to be able to introduce this magazine to an Arab audience in every part of their great Arab Fatherland, in order that they may see in this folklore a unifying principle underlying its heritage and aspirations. In this folklore every Arab reader will be able to discern the fact that he is part of a single nation, regardless of where he may be domiciled. He may also realise that he belongs to a single heritage, notwithstanding the ways in which it is expressed. He may also perceive that he is the participator in one grandiose artistic tradition.

This magazine is written by the people for the people. I am extremely hopeful that it will fulfill the hopes of the people under the auspices of our great leader, Gamal Abdel Nasser, who has emerged himself from the people, a people whose hopes, and achievements have been his main preoccupation and endeavour to achieve his great mission and political triumphs.

great Arab fatherland, is fully conscious of the importance of culture in general and of folk-culture in particular.

Socialist Arab society, which has established a way of life of its own based on self-sufficiency and equality, has made culture the common property of all and sundry, by granting equal opportunities of its enjoyment to every citizen without discrimination whatever. Therefore the 23rd. July Revolution, has, ever since its emergence on the horizon of the Arab world, paid particular attention to culture as it did to meet the requirements of national guidance. The Revolution has absorbed culture into a public service which occupies a place of distinction among the other public services in the state.

Thus a free culture in the U.A.R. goes side by side with education and scientific research, and the administration in charge of it has succeeded in eliminating the last vestiges of tendency to backwardness and passiveness from the minds and hearts of ordinary people, as it has pursued its quest of the true values which guide the spirit of our society. It has also succeeded in giving a deeper significance to the revolutionary concepts which emphasize the true line of development of our history and make work an inalienable right and point of honour for every citizen of this country.

The State Organisations of Culture and National Guidance have been sensible of the people's needs for new cultural establishments which did not exist prior to the Revolution. They have set before the masses the benefits of Arab Television, which has now

taken a leading position among similar television networks throughout the world in spite of its comparative youth. These Organisations have also founded a large number of theatres for audiences thirsting after the artistic enjoyment of so noble an art. They have provided a solid basis for the Cinema, the Press and creative writing. These are indeed the main arteries of intellectual life which furnish our citizen's minds with knowledge and taste.

It was only natural that Folklore should have close links with the State Organisations of Culture and National Guidance, whose various departments have collaborated fully and rationally with the various tasks concerned with its development, by presenting various specimens of this art to critics, scholars and men of letters. Not a day seldom passes without a book appearing on some aspect of folklore, or a play derived from our folk literature is acted upon our theatrical stages, or indeed transformed into a film based on some famous folk epic. Apart from all this we can quote countless television programmes and exhibitions of folk art. There are also a large number of dance troupes in the country which have based their choreography on familiar folk-motifs. In the Higher Council for Arts and Letters and the Social Sciences there is a special commission for the folk arts which works in close cooperation with the other committees of the Higher Council in planning and coordination and the drawing up of programmes.

In the State Organisations of Culture and National Guidance there is a special Folklore Centre responsible for the recording of our folk heritage ac-

THIS QUARTERLY FOLKLORE MAGAZINE

By

Dr. Abdel Kader Hatem

The appearance of this magazine at this time has more than one significance: It is not only a learned magazine devoted to a particular subject, but is also a publication which has been designed to meet the needs of our socialist Arab society at its present period of self-consciousness. At a time like this our society is desirous of being able to define its features, after having passed from one stage to another in its current evolution and embarked on the road to ultimate social and economic goals.

This society in which we live is not one where the dominant vocation is oriented towards the pure study of the main features and developments of our folklore in a manner which would be merely otiose, as an intellectual pursuit limited only to one group of people, intent on appearing to show some reverence for this type of artistic activity. The reason is not far to find: This people which has succeeded in affirming its unhampered existence upon its own territory, this people which has achieved a clear perception of its place in history and in the evolution of civilizations, has always expressed, and is still expressing today, by means of word, picture, melody and the plastic treatment of matter, the sum of its experiences and ideals upon this earth. The living value

of our folklore, viewed as the true inheritance of our people, as the sum total of its historical experiences and as the genuine expression of its aspirations, makes it imperative that we should pay reverent attention to anything which emanates from the spirit of our people, of the ordinary sort of citizens on this land. All manner of composition, in verse, music, picture or artefact must be treasured, if it provides an epitome of the life lived, of the spiritual attitudes adopted and of the vision of tomorrow conceived by the people.

Therefore the appearance of this folklore magazine has occurred in response to the people's rational reverence for its own artistic legacy.

We are sure that every citizen in the United Arab Republic or in the



EDITOR IN CHIEF :

Dr. ABDEL HAMID YUNIS

ART DIRECTOR :

ABD EL SALAM EL SHERIF

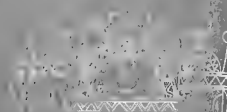
Front-Picture :

**Dolis made of cloth and
straw coloured plates
used in decorating the
brides' rooms in Nubia.**

A QUARTERLY MAGAZINE

**2, SHARIA SHAGARET EL DÖURR
ZAMALIK CAIRO — U.A.R.**

**1st JANUARY 1965
ISSUE NUMBER 1**



اقتصاد

السياسة





الفنون الشعبية

الثقافة والإرشاد القومي

رئيس التحرير ■ الدكتور عبد الحميد يونس

الناشر ■ عبد السلام الشريف

سكرتير التحرير ■ أحمد عبد الفلاح أحمد

تصدر كل ثلاثة شهور

العدد الثاني - إبريل ١٩٦٥

إدارة المجلة : ٢ شارع شجرة الدر - بالزمالك - القاهرة تليفون : ٨١٢١٠٧

الفهرس

- الملحة العربية الجديدة
 - ٣ الدكتور عبد الحميد يونس
 - من الفن الشعبي الصوفي
 - ٩ الدكتور علي سامي النشار
 - الشعر الشعبي في تونس
 - ١٧ محمد المرزوقي
 - اللغز في الأدب الشعبي
 - ٣٥ الدكتورة نبيلة إبراهيم سالم
 - الحكايات الشعبية وأهمية دراستها
 - ٣٨ مسعود كمال
 - الأوبرا فن شعبي
 - ١٩ عبد الفتاح البارودي
 - الانثى الموسيقية
 - ٥٧ الدكتور محمود أحمد الحفني
 - الأغنية الشعبية خصائصها ووظيفتها
 - ٦٢ تيريزا باركل
 - اللوحية ورقية الخيل
 - ٦٨ ماهر صالح محمد
 - الأزياء الشعبية
 - ٨٢ سعد الحادد
 - زهرات الخرافية في متحف اللوفر
 - ٨٩ عبد السلام الشريف
 - الزمن في الفن الشعبي التشكيلي
 - ٩٦ حسين علي سريف
 - سيوه : الارض والناس
 - ١٠٣ الدكتور محمد صبحي عبد الحكيم
 - سيوه : التاريخ والأثار
 - ١٠٧ الدكتور أحمد فخرى
 - الحاني سيوه
 - ١١٦ سمير نجيب
 - الزى والزينة في سيوه
 - ١٢٨ الدكتور عثمان خيرت
 - جولة الفنون الشعبية بين المجالات
 - أحمد أحمد محمد يوسف
 - مكتبة الفنون الشعبية
 - ١٣٨ أحمد علي مرسى
 - عالم الفنون الشعبية
 - ١٤٧
- صورة الفلاف :
- الحسان الملائك بجائزة
مسابقة أدب الخيل
عام ١٩٦٣
- تصوير صفوت كمال
- الصور الفوتوغرافية :
للحسورين :
- عبد الفتاح عيد
 - صفوت كمال
- الرسوم الوضعية
- للفنانين :
- محمد قطب
 - جميل شفيق
 - عل دسوقي

الملحمة العربية الجديدة

... والقائد الذي فجر هذه الطاقات
 فينا منا ولنا.. إن ما بيننا وبينه ليس مجرد عقد
 اجتماعي.. إنه معنا.. إننا معه على طريق واحد
 إلى هدف واحد.. بفكر واحد.. وضمير واحد.. وإرادة واحدة

إن الذين يرمدون اتجاهات الأدب المعاصر بجمعهم على أنه
 يستكمل من جديد مقولات الملحمة وخصائصها، ذلك لأن الأنواع
 الأدبية على اختلافها أصبحت كلها تقريباً ذات طابع ملحمي،
 فالشعر والنثر الفني بمضامينهما الإنسانية، انهما بصورتان
 بطولية من نوع جديد... انهما ليستا البطولة الرومانسية
 التي تحكي الصراع بين الفرد المنعزل وبين مجتمعه، كما انهما
 ليستا انعكاساً لصراع الفرد مع القدر، ولكنها محاولة جادة
 لاجتياز التوازن والتكامل بين الفرد والمجتمع من ناحية، وبين
 الفرد وحركة التاريخ الانساني من ناحية أخرى.

وإذا كان تاريخ القرن التاسع عشر إلى انتهاء الحرب العالمية
 الثانية عبارة عن محاولة تحقيق الحياة الإنسانية في إطار الفرد
 الواحد، أو بعبارة أخرى، تحقيق حياة الإنسان العادي، فإن
 تاريخ النصف الثاني من القرن العشرين هو العمل على راب كل
 صدم بين هذا الإنسان العادي وبين المجتمع الذي ينجم فيه
 .. ومن هنا تسلمت قيادة الحركة التاريخية في العالم قسوى
 الشعوب العاملة البريئة من ردائل الاستغلال والاستعباد..
 كانت القيم التي بلورتها الفلسفة الاجتماعية والسياسية ننحصر
 في الدعوة إلى ادراك حقوق الفرد وواجباته فحسب، فأصبحت



فى هذه الفترة التى نعيشها ، هى : اسهام القوى الصاملة
اسهاما حقيقيا فى تطوير الحياة الانسانية عن رؤية صحيحة
لنواميس الحركة التاريخية ، وعن معرفة كاملة بطاقة الارادة
وقدرتها على التخطيط والعمل ... وليس تحقيق الحياة فى
ذاتها هدفا عظيما .. ولكن الهدف العظيم هو تحقيق انسانية
الانسان ، ولن يستكمل الانسان هذه الانسانية الا على أساس
من الكفاية فى الانتاج ، والعدل فى توزيع الرفاهية . ومادام
الفرد الواحد لا يمكن أن يكون قوقعة أو بلورة منعزلة ، فان
جهده محسوب له .. محسوب لجيله .. محسوب لمجتمعه
ولالأجيال التى تأتى من بعده .



وهكذا أصبحت كلمة الشعوب هى العليا ، ولقد أتيج
للشعب العربى أن يعيش هذه الحقيقة معايشة كاملة بجميع
ابعادها النفسية والتاريخية ، وعندما انفرد كل مواطن عربى
فى الجمهورية العربية المتحدة بضميره أمام صناديق الاستفتاء
فى الخامس عشر من مارس عام ١٩٦٥ . أشرفت نفسه
بجميع ثمرات النصر .. بصور الكفاح المتلاحقة طلبا للحرية
والعدل ... بقدرته على الاختيار الحر بعد أن كان أجده
وآباءه يورثون كما تورث الأشياء ... أصبح بكلمة واحدة ،
صاحب حق فى نفسه وفى قومه ... عليه - وعلى كل مواطن
معه - اختيار البطل الذى هتف به ضمير العرب أجيالا متعاقبة
.. هذه اللحظات هى التى تحول أحلام الأسس الى حقائق ..
وهى التى تؤكد وحدة التاريخ العربى ... ووحدة النضال
العربى ووحدة المصير العربى .

وكل دارس للأدب الشعبى يستطيع أن يستنتج فى سر
الباعث النفسى والتاريخى الذى حفز الأمة العربية الى انشاء
ملاحمها الكبيرة .. أنها لم تتخبر الفرسان العرب عيشا ، وإنما
تخبرتهم فى أزمة الصراع بين الشعب العربى من ناحية ، وبين
المد الاستعمارى الذى اتخذ صورة الحروب الصليبية من ناحية
أخرى ، لم يكن يوم المواطن العربى - وهو ينشد هذه الملاحم
أو يستمع إليها - أن يكون البطل من الشمال أو الجنوب ،
وأنما الذى كان يهمه أن يكون بطلا عربيا فحسب ، يعمل
بجميع طاقاته على أن تكون كلمة العرب هى العليا فى أرض
العرب ، وأن تتحقق مع ذلك العدالة بين الجميع .

وارتفع الحاجز بين المنشئين والمنشدين لهذه الملاحم ، لأنها
انما صدرت عن وجدان الشعب لا عن وجدان أديب فرد أيا
كان ، وظلت الزاد الفنى والنفسى للشعب العربى مشسات
السنين ، تستمع إليها الأجيال بين بدو الصحراء .. وبين
المزارعين فى القرى .. وبين الصناع والتجار فى المدن .



ومعنى هذا كله أن الملاحم العربية كانت ثمرة كفاح قومي طويل . لقد تكاملت في عصر متقارب لا يمكن تحديده على التحقيق ، وكل ما استطاع الباحثون قوله : أنها اتخذت صورها الملحمة أواخر الحروب الصليبية وبعدها ، وأذكاه العصر الذي تحيف فيه الممالك وأشباههم أرزاق العرب ، ومع ذلك فإن هذه الملاحم التي خيل لبعض الناس أنها آخذة في الانقراض ، تبعث مرة أخرى ، ويتوسل بأحداثها ومضامينها في أذكاء وسائل الاعلام الحديثة . . . لقد بدأت تنفض التراب عن صفحاتها ، جهود تنشيد المعرفة ، وقرائح تطلب مادة قومية لفنون التعبير والتشكيل جميعا .

وفي هذه الفترة التي نعيشها ، والتي يستكمل فيها الشعب العربي احساسه بذاته ، والتي فيها يتأمل في سبيل تحرير البقية الباقية من وطنه الكبير - يعود البطل الملحمي الى دنيا الأدب مختلفا بمقوماته الأصلية معدلا في فلسفة الحياة بالخروج من السلبية الى الإيجابية ، ومن الوهم الى الحقيقة . . ومن الخيال الى الواقع . . وإذا كانت هذه الملاحم في الماضي قد اعتصمت بأشواق ، فإنها اليوم تعتصم بالإرادة القادرة المسيرة لحركة التاريخ ، كان العجز في الماضي هو الذي يمل الجنوح الى الأوهام والأحلام ، واليوم أصبحت القدرة هي التي تمل الحقائق والأحداث . . كان الفرسان الذين يعاونون البطل تستوعبهم ذاكرة المنشد وتستعيدهم ذاكرة الشعب ، أما ملحمة اليوم فالشعب كله مع البطل . . . القائد منه وله . والجميع فرسانه بلا تفريق .

والشعب العربي عندما أراد أن يحدد مواقفه من الجماعات الانسانية الأخرى ، وعندما أراد أن يسجل قيمه الانسانية العليا ، انتخب ثلاثة عصور لها دلالتها : الأول ، هو العصر الجاهلي الذي يؤكد نقاء الجنس العربي ، والثاني ، هو العصر الذهبي الذي يستطيع الشعب أن يجعل منه حافزا على الحركة التاريخية الصاعدة . والثالث ، هو العصر الذي كافح فيه الشعب العربي تحريرا لوطنه من الاستعمار الصليبي ، وتأكيدا لحقه في الحياة . وترجم هذه العصور الثلاثة خصائص العروبة والحرية والعدل ، كما أن ظهور المنشدين المتخصصين يؤكد في ذاته وحدة الوجدان العربي ، فإذا أضيف الى هذا كله بقاء تلك الملاحم دهرًا طويلا ، بسياقتها وأحداثها وإبطالها، بلا تحريف استطعنا أن ندرك كيف استمرت الأجيال العربية كلها في تأكيد العروبة والحرية والعدل . . . ومع أن هؤلاء الأبطال قد انتخبوا من التاريخ العربي ، أو من الماضي ، إلا أنهم كانوا جميعا يجسمون تصور الشعب العربي في تلك

الأحقاب للمستقبل .. ولعل أهم فارق بين هذه الملاحم وبين الملحمة التي يعيشها العرب اليوم ، هو أن هذا الجيل يتغنى بواقعه وهو يخطط لمستقبله ، أما الأجيال السابقة فاكثفت بأجرار الماضي والمزج بينه وبين رؤى المستقبل .

إن الملحمة العربية الجديدة ، مستقبلية - إذا صح هذا التعبير - لأنها تحتل بالمستقبل ، ولا يخرجها ذلك عن واقعيتها بحال من الأحوال .. إنها تسير اتجاهات التاريخ المعاصر مسيره داهية ، وهي المراه الفنية التي تمكس هذا التاريخ لأصحابه ولغيرهم على السواء . ومن هنا عنيت الملحمة الجديدة بالتنبؤ ، ولكنه يختلف عما كان في الملاحم القديمة اختلافا جوهريا .. كان قانون الصدفة وحده هو الذى يشخص الإبطال ، ويرسم اتجاه الأحداث ، أما اليوم فانتسب لا يفر المستقبل من صفحة الرمال أو حركات النجوم ، ولكنه يعيم حياته على التخطيط العلمى ، وهو على بصر كامل بالهدف الذى يجاهد فى سبيل تحقيقه فى فترة معينة مضبوطة ، فحل بذلك التنبؤ العلمى فى الملحمة العربية الجديدة ، محل الرجم بالغيب وانتظار الصدفة فى الملاحم القديمة . وأبرز حقيقة أهمها هذا التحول العظيم فى فلسفة الحياة والفن ، هو أن انتسب ينتخب بنفسه أبطال الذى عايشه .. وعرفه .. وقدر جهاده ، وخاض معه غمرات الكفاح .. وذاق وآياه حلاوة النصر ... وهو عندما يسجل اسمه فى بطاقات الاستفتاء ، فقد أكد واقعا حيا هتف به ضميره متنبئة لحركة التناوب ، ومشاركة إيجابية فى بناء الحياة الحرة المزينة على أرض العرب ، وحمايتها فى الوقت نفسه من الردة والانحراف ، ومن قوى الظلم والاستعمار والاستغلال .

وكما مزجت الملاحم القديمة بين الماضى والمستقبل ، فإنها كذلك مزجت بين الرغبات وبين تحقيقها .. لم يكن هناك حد فاصل واضح بين الرغبة من ناحية ، وبين تحقيقها من ناحية أخرى ، ومن ثم تحول الخيال القصصى عند كثيرين ممن تلوقوه ، واقعا يعتصمون به ، ولا يفزعهم الى شيء آخر وراعه .. أما الملحمة العربية الجديدة ، فقد برز الحد الفاصل فيها بين الرغبة وبين تحقيقها . وإذا كانت للرغبات قد أصبحت - بفضل النظر العلمى - أهدافا ممكنة التحقيق ، بالإرادة الإنسانية الواعية العاملة ، فان تقديس العمل الذى يحقق هذه الرغبات قد أصبح المحور الرئيسى للبناء الفنى كله فى الملحمة العربية الجديدة .. لم يعد العمل ممتهنا ، ولكنه أصبح قيمة إنسانية مليا تقاس به



الحياة عند الفرد وعند الجماعة بأسرها .. لم يعد العمل مجرد تبعة أو مسئولية أو واجب .. انه أكثر من أن يكون مجرد حق وشرف ، لقد أصبح معيار الحياة .. معيار الإنسانية .. ولا مكان في الملحمة العربية الجديدة للغارين والمتطفلين ، وعلى هذا الأساس أصبح العمل بطولة ، وأصبحت ههنا البطولة حفا مشتركا بين الجميع بلا استثناء ، وهكذا يبرز معيار جديد لسلوك الإنسان ، هو معيار العمل .

وستظل طبيعة بعض الأحداث في الملحمة الجديدة كما كانت في الملاحم القديمة ، دفاعا عن الحمى العربى ، ومصارعة لقوى الشر والظفیان ، وتأكيذا لفضيلتى الخير والعدل ، ولكنها سوف تعنى أيضا بأحداث جديدة ، لم يسجلها الأقدمون .. انها أحداث تصور صراعا من نوع جديد ... تصور صراع الإنسان للطبيعة ، يحول مجرى النهر العظيم ، ويستأنسه وينتزع الحصب من الصحراء ، ويفجر آبار الزيت ، ويكتشف الإشعاع من المادة ، ويستغل الطاقة والحركة ، ويحاول بخطى متزايدة السرعة ، أن يستغل الذرة في أغراض السلام ، وأن ينقذ من جاذبية الأرض .. أن اكتشف المجهول من الحقائق والسواد والطافات ، سوف يشكل حلقات كثيرة من الملحمة العربية الجديدة . وبذلك تبرز بطولات لا عهد للملاحم القديمة بها . انها بطولات العالم والمكتشف ، الى جانب البطولات التى سجلها ولا يزال يسجلها الشعب العربى فى النضال من أجل الحرية وحماية الحياة ، على أرضه وعلى كل أرض فى العالم .

ومن فضائل هذه الملحمة العربية الجديدة ، انها بعمقها وشمولها ، تحكى الخصائص القومية ، الى جانب الخصائص الإنسانية العامة : الإبطال فيها يتسمون بما اتسموا به فى الملاحم القديمة ، كل واحد منهم نموذج ومثال ، ولكن النماذج والمثل سوف تعتمد بحيث تلائم المراحل الجديدة والأغراض الجديدة . وكاتب هذه السطور لا يرمح بالغيب عند ما يقول : أن الملحمة العربية الجديدة لن تكون زاد العرب وحدهم ، بما تحمل من مقومات إنسانية .. انها بهذه الفضيلة تحطم الحصار الثقافى ، كما حطمت ارادة الإنسان العربى فروب الحصار السياسى والاقتصادى ، أن مضامينها ستكون قادرة على أن تفرض نفسها على اللغات الأخرى ، والشعوب الأخرى ... وعلى الرغم من وحدتها وتتابع حلقاتها ، فانها ستتجاوز المنشد القديم بالآلة الساذجة ، الى أوعية الثقافة الجديدة كلها .. جميع



القرائع المعبرة تصوغها وتبنيها: شعرا ونثرا فنيا .. تجسما
وتشخيصا وتمثيلا .. ايقاسا ورقصا .. اداء واخراجا
وتشكيل مادة ..

ولمؤرخي الأدب الشعبي أن يختلفوا حول تأليف الملاحم
العربية القديمة .. أن يختلفوا حول العصر الذي نجت
فيه ، وحول الأدياء الذين نسجوا خيوطها ، ولكنهم لن يشغلوا
أنفسهم بهذه الناحية أو تلك في الملحمة العربية الجديدة ..
كان مثار الخلاف هو الفارق الواضح بين ذاتية الفرد ، وبين
اللاتية العامة للمجتمع ، ومع ذلك ، غلب وجدان الأمة على
وجدان الأفراد في تلك الملاحم القديمة .. ووجدان الأمة
لا يتعارض اليوم ولا يتصارع -مع وجدان كل فرد فيها ،
وسواء سجلت أسماء الدين بنشئون الملحمة الجديدة أو
أغفلت ، فان العبقرية الملتزمة تستطيع أن توازن بين
شخصيتها ، وبين طابع الأمة ، بل تستطيع أن تنفذ من هذا
كله الى جوهر النفس الانسانية .. انها تستطيع أن تنفذ
من الظاهر الى الباطن ، ومن الجزئي الى الكلي ، ومن
المعرض الى الجوهرى ، ومن الزائل الى الخالد والباقي .

ان الملحمة العربية الجديدة بواقعتها وإيجابيتها
وتوازنها وتكاملها ، تجمع في قوس واحدة بين جهد العامل ،
وتجربة العالم ، وتامل الحكيم ، ورؤيا الفنان ، وحسبها أننا
نعيشها عن وعى بها .. أننا نسجلها في الوقت نفسه ...
اننا لا نسجلها كلاما منظوما ، أو ايقاعا منظوما ، ولا نشكلها
رسما منسجما ، أو تمثالا منتظما ، إنما نسجلها بهذا كله ،
وبالعامل الدائب على تحقيقها في واقع الحياة .. لنا ..
وللأجيال التي تكرر بعدنا .. والناس جميعا .. كل واحد
منا يعزل .. مادام يسهم في نسج هذه الملحمة عملا وتعبيرا
.. والقائد الذي فجر هذه الطاقات فينا منا ولنا .. ان
ما بيننا وبينه .. ليس مجرد عقد اجتماعي ... انه معنا
... أننا معه ... على طريق واحد .. الى هدف واحد
.. بفكر واحد .. وضمير واحد .. وارادة واحدة .

تقود
عبد الحليم بنس

من الفن الشعبي الصوفي

الغناء والسماع

عند أبي الحسن الششتري

بقلم :

الدكتور على سامي النشار



ان أهم ظاهرة عامة تسترعى انظار الباحث في حياة المسلمين الاجتماعية : هي ظاهرة التصوف . فإينما يحل الإنسان بلدا اسلاميا يجد ازدهار هذه الظاهرة ازدهارا يفوق الوصف . وما زال للطرق الصوفية في عصورنا الحديثة كيانها وعملها الكبير ، ينتمى اليها مجموعات ضخمة من البشر ، وينتظم فيها أهم بن الناس لا تحصى .

دیتساءل الانسان : كيف استطاع التصوف أن يفز هذا العدد العديد من البشر ، وأن يؤثر في الضمير الجمعي لهؤلاء الناس ، وأن ترتفع كلمته من جبال الريف في المغرب الى سهول الهند ، وينتشر في قلب افريقيا ، كما يفز الجزائر البعيدة في انغونيسيا والفلبين والملايو؟ والاجابة عن هذا السؤال : ان التصوف الاسلامي يختلف عن الرهبنة المسيحية اذ لم يؤلف التصوف مجتمعا مغلقا ، كما فعلت الرهبنة . بل كان من تعاليم التصوف الحاسمة أن يختلف الصوفي بالناس ، وأن يدعو الى الله . وأن يرابط في الثغور ، وأن يتسرى وأن يتسبب . وكانت الرهبنة المسيحية تدعو الى التشبه بالله خلال أنظمة وطقوس صارمة ، ولذلك لجأت الى عزلة قاسية ، وتفرد رهيب . بينما كان التصوف الاسلامي يدعو الى هداية البشر جميعا ، كبشر

ان غايته الاساسية ، تصفية النفوس ، وهداية الضالين واعادتهم الى حظيرة القدس ، الحضرة الالهية التي تتسع لكل شيء . ومن المؤكد ان حالة البسط عند الصوفى اعظم واعلى من حالة القبطير **ورأى الصوفية ان الطريق الوحيد لجذب الاتباع والتأثير في نفوسهم ، هو اللجوء الى ما يشبع آفاق النفس الانسانية جماليا . ولذلك لجأ** **التصوف الى استخدام الوسائل الآتية :**

(أ) **القصة السهلة البسيطة ،** يصورون فيها الحياة الانسانية في اسلوب فائن ، او يقدمون قصص الانبياء والزهاد والحكماء في حقيقتها التاريخية ، مع اضافات أسطورية تضفى عليها الجمال والبهاء . ولقد كان التصوف في مرحلة من مراحل قصصا . وكان القصص ينتشرون في المساجد ، يرققون القلوب يقتصرهم . ونحن نعلم أن المحدثين والفقهاء والقراء قاوموا القصص اشد المقاومة .

(ب) **ولجأ التصوف الى حلقات الذكر - يجتمع فيها الذاكرون - يتلون القرآن ، ثم يرددون اسم (الله) ، وفي ضوء النغم القرآنى نشب الانشباد ، فكان المنشد ينشد ، والآخرون يرددون كزسى القصيدة في اسلوب جميل . دخل النساء اذن في قلب التصوف ، ونحن نلاحظ أن « رابعة العدوية » كانت مغنية قبل أن تدخل الطريق ، وفي قصائدها التي نظمها في الطريق الصوفى رنة الغناء القديمة والاثابة**

(ج) **ثم لجأ التصوف الى السماع . فكان يصاحب الانشاد موسيقى جميلة تردد الحانها . وترتبط معاني التصوف الكبرى من فناء وبقاء بهذا السماع . فكان الصوفية والجمهور عامة يتواجدون ويشطحون ، وتصيبهم حالات « خلع العذار » حين يفتحهم السماع - أى الموسيقى**

حقا : ان قوما من المتصوفة كانوا يدعون الى « مجتمع خاص » مغلق ، دعوه بمجتمع خاصة الخاصة او « الحواص » وكانوا يعلنون أن الامرار الالهية لا ينبغي أن تذاق أو يباح بها ، الا لمن حفظ الاشارة والسر وصانها ، وعرف السكتان . ولجأ هؤلاء الى استخدام الرموز ، وتغليف الالفاظ ، واخفاء المعاني . ولكنهم لا يمثلون التصوف الاسلامى في شيء . اننى اضع هؤلاء في نسق فلاسفة الصوفية ، وفي نسق الفلسفة العام ، لم يؤثروا في المجموع ، ولم يجدوا صدى في الشعب . ولذلك نراهم في أحد المشاهد التاريخية المؤثرة ، يجتمعون في سوق بغداد حول حلاج الاسرار . وهو مصلوب ، وقد قطعت كراسع يديه ورجليه . وهم لا يابهون . لقد حرم الرجل برموزه ، فلم يفهموه . ولكننا نراهم في عصور متتالية - وحتى عصرنا هذا كما قلت - يؤمنون بالتصوف ، ويدخلون فيه ، ويتوارثون الانتماء الى « الشيخ » ويعلمون أنهم « أولاده » او بمعنى أدق يؤمنون بفكرة «التبني الروحي» وهي فكرة هامة في تاريخ التصوف . فكيف استطاع التصوف أن يفعل هذا ، وأن يتمكن في قلوب الأجيال المختلفة في العالم الاسلامى ، وأن ينافس المتصوف الفقهاء وشيوخ الدين الرسميين في تأثيرهم في العامة ؟ او بمعنى أدق في الجمهور الكبير : الشعب ؟

ان غاية التصوف - كما نعلم - هي تصفية النفس لا تعذيبها . حقا . لقد لجأ البعض من المتصوفة الى ما يشبه « اليوجا » الهندى من تعذيب للنفس وإيلامها ، والتشبه بالحكيم الهندى العارى ، الهائم السائح ، الفانى في الوجود كله ، ولكن هؤلاء بين المسلمين كانوا قلة . أما التصوف في مجموعه ، فكان يري

فقلد التروبادور - رواد الموسيقى الاوربية الشعبية ، شيوخ الصوفية السائحون ، فى رحلاتهم مع أتباعهم ، ينشدون فى الطرقات والاسواق .

ينشد الشيخ ، والمريدون يرددون المقطع الاخير ، او يرددون كرسى النظم . ثم انتقلت موسيقى الصوفية واشعارها الى الكنائس الاوروبية ، فحاكوها فى تريلاتهم واغانيم .

الصوفي العجيب

انتقل الآن الى اعطاء صورة واضبحة عن صوفي شعبى استخدم الفن الصوفى الشعبى وهو الموشح والزجل . وسنمضى كيف ارسى هذا الصوفي العجيب دعائم هذين الفنين ، فماشى حتى يومنا هذا .

انه .. أبو الحسن الششتري المتوفى عام ٦٦٨ هـ - ١٢٧٠ م الاندلسى ، بل شاعر الصوفية الشعبى الاكبر على مر الدهور .

ولعل اول من تنبه الى اهمية الششتري - كصوفي يتجه نحو الجماهير ويحاول جذبهم الى آرائه الصوفية - هو «تقى الدين بن تيمية» (المتوفى عام ٧٢٨ هـ - ١٣٢٨ م) عالم السلف الكبير وعدد التصوف اللدود . فقصده ذكر «ابن تيمية» ، الششتري بين كبار صوفية وحدة الوجود تحت اسم الششتري صاحب الازجال وكان يرى في فنه المسمى خطورة على العامة . وقد شغله هذا واهمه في دمشق والثناء اقامته في مصر . وحيشا كان ينتقل « ابن تيمية » فانه كان يستمع الى مقطعات « الششتري » تغنى بموسيقاها الرائعة ،

الصوفية مصاحبة للانشاد ، فيتحرمون ويتراقصون على نغمات النشد والحان الموسيقى ، وقد ادى هذا الى نوع خاص من الحركات الابقاعية كونت ما يمكننا أن نطلق عليه « الرقص الدينى » او الرقص الصوفى العنيف . كما كانت المعانى الصوفية العالية ، كالمحو والصحو ، والقبض والبسط ، والوجد والتواجد احوالا يقدحها فى نفوس الصوفية السماع الصوفى .

وقد أثرت هذه الموسيقى الصوفية فى المجموعات الكبيرة من الناس ، فاستجابوا للتصوف اكبر استجابة . لقد أحل لهم الفناء والموسيقى ، وقدم لهم المعانى الرقيقة والموسيقى الحاملة والقصة الجميلة وربطهم فى مجموعات متناسقة جمالية تميز اوتار قلوبهم ، وتخرجهم من وعاء الحياة وتقيدها .

وبهذا انشأت فى غالب الاحايين مجتمعا تسوده الاخوة ، مجتمعا ذا شمم وفضيلة وصفاء وهى محاولة حاولتها من قبل الفيشاغورية خلال تعاليمها وموسيقاها واعدادها ، ولم تنجح فى امة اليونان القديمة وهى محاولة حاولها ايضا جماعة اخوان الصفا ، خلال مذهبها الفيشاغورى الجديد المختلط بالفلأطونية محدلة ، وفشلت . ونجح التصوف نجاحا كاملا ، واصبح جزءا لا ينفصل من كيان الامة الاسلامية .

والسر الحقيقى لهذا النجاح انه لجأ الى الفن الشعبى والادب الشعبى . وحزج الاثنيين مزجا تاما ، فحين اتجهت السنة الناس الى اللهجات العامية ، انتقل التصوف من نظم القصيدة الى نظم الموشح والزجل ، ولم يستخدم التصوف ومساكن اليوجا أو البوذية والرهينة من تعذيب وآلام وامتناع ، بل استخدم الموسيقى الساحرة ، وقد انتقلت هذه الموسيقى الصوفية باناسيدها الى اوربا

ونغماتها الساحرة، وتتشدد بأهاريها وجمال أسلوبها .

ولا يعني في هذا المقال - موقف «ابن تيمية» الفلسفي - من التصوف عامة ومن الششتري خاصة ، وإنما نريد أن نوضح هنا أنه كان لفن الرجل سواء أكان صاحب مذهب فلسفي صوفي أم كان مجرد صوفي عادي - أكبر الأثر في العامة . أي أننا أمام انشقاق فن شعبي كبير نقد الى اعماق الجماهير .

ويوضح أهمية (الششتري) الشعبية في الاندلس ، «ابن خلدون» في مقدمته ، وهو يصدد التكلم عن «لسان الدين بن الخطيب» ، رجل الاندلس الكبير . فقد ذكر المؤرخ العربي أن «ابن الخطيب» كان ينظم الرجل في أغراض التصوف ، وينحو منحى الششتري منهم . «بل أثبت» ابن خلدون ، أن «ابن الخطيب» استعار بعض خرجات «الششتري» كقطع أو بمعنى فني (كقصن) أول لبعض أزجاله .

وهذا يدل على ما كان «الششتري» من اعتبار كبير في الاندلس ، يجعله رأس مذهب في نظم الأشعار الشعبية . ونحن نعلم أن الرجل قد اشرق في المغرب على يد «الاخطل ابن نسارة» ، ثم سسار به الى الأوج «ابن قزمان» . ولكن لم يستخدم أحد - قبل الششتري - الرجل لا في الأشعار الدينية ولا الصوفية ، كما أنه لم يستخدم أحد الموشح في التصوف قبل «محيي الدين ابن عربي» . ولا شك أنه كان للموشح جماله الفاتن وأثره الشعبي العميق أيضاً . ولكن الرجل كان أكثر نفاذاً . فقد تمكن من قلوب الناس . ولم يعد هناك مغر من أن يخاطبهم أصحاب الدعوات بلهجتهم التي تتردد معانيها ونغماتها مع عقولهم وقلوبهم واسماعهم ، نطق «الششتري» بالزجل ، وضمن الرجل البسيط ، ادق المعاني الصوفية والدينية ، وأغض الآراء الدوقية الحدية وكأنما أراد بذلك أن ينفذ بأزجاله في وجدان المجتبع الاسلامي وأن يشدها بجواهر الشعب .

واستطاعت آثارة أن تمتد الى قلب



هكلا طلت لي لاس وكذاك غون غوني
اش عليا من الناس واش على الناس منى

وما احسن كلامو اذا يخطر لي الاسواق
وترى اهل الغوانت يلقو لو بالاعتاق
بفراره في عنقو وعيكز والقراق

شويخ ميني على اساس كما انشا الله ميني
اش عليا من الناس واش على الناس منى

لو ترى ذا الشويخ ما اركوا بمعنى
انا نعب لي زنبيل اش نراك تبعتنا
التلت لي واللي يرحموا من رحمتنا

واقاموا بين اجناس ويقول دعني دعني
اش عليا من الناس واش على الناس منى

ليوبوا سينظر وللفاراب بهال
يفالو وفسالو يعيب يبال برا مسيب

من معوا طيبة الفاس يندى صلد المكنى
اش عليا من الناس واش على الناس منى

وكذاك اشتغالوا بالصلاه على محمد
والرفا عن وزيرا ابي بكر المجهد

وعمر قائل الحق وشهد كل مشهد
وعلى معنى الارجاس اذا يفسر ما يثنى
اش عليا من الناس واش على الناس منى

الكنيسة المسيحية نفسها . فقد ثبت أن
القديس «خوان او جون الصليبي» ، قد حفظ
ديوانه وتأثر به ثم نقل زجله المشهور، الذي
سنورده فيمسا يل الى الاسبانية وضمنه
اشعاره وقد غير المطلع اى الفصن الاول ، ثم
حذف منه المقطعات الإسلامية ، ومع ذلك
بقي في صورته الاسبانية يحمل طابع
«الشعري» .

وهاكم الزجل :

شويخ من ارض مكناش وسط الاسواق يثنى
اش عليا من الناس واش على الناس منى

اش عليا ياصاحب من جميع الخلاق
افعل اكبر تنجو واتبع اصل الحقايق
لا لقل يا بني كلمة الا ان كنت صادق

غود كلامي في قرطاس واكتبوا حرز عني
اش عليا من الناس واش على الناس منى

لم قول مبيح ولا يحتاج عبارته
اش على حد من حد الهموا في الاشارة
وانظروا كبر سني والصما والفراره



« وسيدى زروق » صوفى سنى واضح ، ولكنه رأى جمال أزجال « الششتري » ثم انه أيضا ممن آمن بالغناء الصوفى والموسيقى الصوفية، وعرف أهميتها لدى جماهير الشعب ، ولذلك نراه يشرح كثيرا من أزجال الششتري، ويبدو أن السماع والغناء كانا قد انتشرا انتشارا هائلا فى القرن العاشر الهجرى ، وأرسيت قواعده، وسيطرت على حلقات الصوفية .

تخطى أثر « الششتري » المغرب الكبير بأجزائه الثلاثة : (مراکش والجزائر وتونس) الى طرابلس وليبيا ، فأننا نرى «الششتري» يؤثر فى صوفيته ، بل وفى فقائها .

وأثرت الأزجال والموشحات الششترية أيضا فى المجتمع المصرى ، وقد وضع لنا ذلك - كما قلت من قبل - «تقى الدين بن تيمية» وقد عاش « الششتري » فى مصر مدة طويلة، وكون طريقته الششترية فيها ، وأنشد فى مصر أزجاله فى غالب الأحيان باللهجة المصرية واتخذ باب زويلة مركزا لدعوته ، كما جاور بالأزهر . وهاكم أحد أزجاله فى مصر يصور حياته الروحية فيه :

هيسا يا محبوب هيا ترتشف كأس الحبيب
واعطى للخبز دلقى والثياب الى عليسا
ثم تقطع العالم ونمزق الطيالىس
ونلق الدبوس ونصب الشماس
لنور فى الصوامع على لباس القلايس

فى ادى مريج مدامى - بهجت - صف الثريا
ولمش فى العان خليعا لا الف لى أو عليسا

ما نجد خليعا مثل حرقته الكاسات والأدانان
مكتف فى جامع الأزهر مختل فى شق تعبان
وبقيت عاشق مهتك لنظم الزجل والأوزان

وفى محرابى ابريق فيه غمره مغنوبا
وجعلت السكر دابى وهويت العشق غيا

من يكن مثل محقق ويرى جمع الشاهد
ينتظر الكاسات والأدانان والشراب وكل واحد
ولا ينهل ذى الناهل ويرى ذى الوارد

يا الهى رجوتك جد علينا بشوبه
بالتبى قد سالتك والكلام الاحيه

الرجيم قد شغلنى وأنا معوا فى تشبه
قد ملا قلبى وسأوس مما هو يغبى منى
اش عليسا من الناس واش على الناس منى

تم وصف الشويخ فى معانى نظامى
وانى خواص وتلقى لاهل فنى سلامى
واذا جـوزونى نقبل اول كلامى

شويخ من ارض مكناس وسط الأسواق يغنى
اش عليا من الناس واش على الناس منى



هذه صورة التروبادور المسلم - ان صح هذا الاصطلاح - يثى فى الأسواق يغنى، وحواليه أتباعه يرددون المقطع . لاجرم أن أثرت هذه الصورة الرقيقة فى القديس «خوان الصليبي» فنقلها الى ترنيمات الكنيسة ، مع تغيرات يحتملها الاختلاف الدينى .

وقد امتد أثر « الششتري » بعده فى المغرب فنرى « ابن عباد الرندى » (المتوفى عام ٧٩٠هـ = ١٣٨٨ م) الصوفى المشهور الذى سيطر على حلقات الصوفية فى شمال افريقيا ينصح صوفية المغرب بقراءة أزجال « الششتري » . ويطلب تحليلتها بالنغم . يقسول « وكلام الششتري عندى أقرب مأخذا من كلام « ابن سبعين » ، وأما أزجاله ، ففيها حلاوة ، وعليها طلاوة . . وأما مقطعات الششتري فى فيها شهوة واليها اشتياق . وأما تحليلتها بالنغمة والصوت الحسن ، فلا تسلم . وهذا نرى دعوة واضحة من هذا الصوفى الكبير ، بل شيخ صوفية المغرب فى عصره ، الى انشداد مقطعات « الششتري » وأزجاله فى صوت جميل ، والى اختيار المغنين لها ، ومصاحبة الموسيقى للغناء .

ويمتد أثر الششتري بعبد « ابن عباد الرندى » ، فيتلقى أشعاره « سيدى زروق » (٨٩٩ هـ = ١٣٩٣ م) ويعلق عليها .

كنت قبل اليوم حائر في ثوابي الكون دائر
في بحر الفكر ملقى بين أمواج الخواطر
والذي كان مرادى لم يزل في القلب حاصر
كشف الستر عن عيني وبدا في كل بهجه
فاز من غل الشواغل ولـولاه توجـه

ويمضي الموشح المصري هكذا رائقا عذبا
كالسلسيل حقا .. كانت هذه الأزجال
والموشحات .. وهي كثيرة جدا عند الششتري-
تدو في مصر ، يتناقلها الصوفية وينشدونها
مع السماع في حلقاتهم .

وأثر « الششتري » أيضا في الشام ، وكان
قد تنقل فيها ، ورابط في بعض ثغورها .
وحارب « ابن تيمية » أيضا أشعاره : فصائد
وموشحات وأزجال في الشام ونهى الناس
عنها ، ولكنها عاشت . وفي عصر متناش ،
نرى « النابلسي الصوفي » الشامي - وقد رأى
اختلاف الناس فيه ، يقوم بالدفاع عنه في
تعليقة له مشهورة موسومة باسم « رد المقتري
في الطعن على الششتري » ويبدو أن الفقهاء
الحنبلة في القرن الثاني عشر قد راهم انتشار
أشعار الششتري وغناها وموسيقاها في
الشام ، فقاموا بالحملة عليه ، واتهامه باعتناق
مذهب وحدة الوجود ، وتضمن أشعاره تصورا
فاتنا للدائرة وللربان وللشماسة ، فقام
« عبد الغني النابلسي » بالدفاع عنه ، وشرح
أشعاره وتبين مقاصدها الإسلامية ، وأن
الرجل لم يخالف الشريعة أبدا في أشعاره
الصوفية .

أما إذا بحثنا أثر « الششتري » في العصور
الحديثة المعاصرة ، فأننا نرى أن الرجل يحتل
مكانة لا تقل عن مكانته في العالم القديم ، وأنه
ما زال حيا في حلقات الملايين من الصوفية في
العالم الإسلامي الكبير . وفي دراستي الوضعية
لأثر المعاصر ، أستطيع أن أحدد هذا الأثر في
حلقات الصوفية المزدهرة .

أما في المغرب ، فما زالت حلقاتها الصوفية

ولا غل فيه بقاءا من الغنى وجوده
ونفى عنه الضواطر وجلا صقل المرنا
منذ لنى عنى وجودى وفنأى عن بقاى
وانجلت لى الحقيقة واكتشف عنى غلاى
وارتفع عنى حجابى مارأيت فى الكون سوى

ورأيت وجهى بوجهى وانجلت متى عليا
وسقيت ذاتى بذاتى يا حبيب اشرب هتيا
قلبي قد عشق لقلبي وهوت ذاتى لذاتى
وانجلت لى الحقيقة بنموتى وصفاى
كلما ناديت الاكوان جاوبتنى بلفاى

قبل هذا كنت كنزا فى وجودى مفتليا
فتعرفت لذاتى وتكرت عليا

ولست في حاجة الآن الى شرح هذا الزجل
وقد أوردته دلالة على أنه كان في مصر ، ينشئ
طريقته اذ هو مجاور بالازهر ، وسكان في
شق تعبأن ، وهو زقاق ضيق بجوار المسجد،
يقى اسمه حتى عهد قريب . وفي مصر أيضا
أطلق عيون موشحاته ، التي يقترب أسلوبها
من العربية الفصيحة ، لكونها موشحا أولا ،
القريبة من العربية . وسأذكر في هذا المقال
بعض أبيات هذه الموشحات أما أولها :

كلما قلت بتفسيرى تنظفى ليران قلبى
زادنى الوصل تهييا هكذا حال الحب
لا يوصل اتسل لا ولا بالهجر انى
ليس للشق دوا، فاحتسب عقلا ونفسا
اننى اسلمت امرى فى الهوى معنى وحسا
ما بنى الا التلانى حبدا فى الحب نجى
اننى بالموت رافى هكذا حال العصب

يا حبيبى بهيانك بحيانك يا حبيبى
رق لى ونظر خال انت ادري باللى بي
انت داني ودواني فتلطف يا طيبى

ويمضي الموشح في هذا الأسلوب الرقيق
لناعم الفاتن ، يحدل الانسان حقا الى دنيا
بعيدة حاملة ، وكذلك الموشح المصري الآخر :

كل وقت من حبيبى قلده كالف حجه
فاز من غل الشواغل ولـولاه توجـه

يا عشايق الشوق قلبي مزقوا
ودموعي عن صحن عذري تدفقوا

عيني رات معهد ال نشقوا

عيني رات محمد الصادق الودع الامين
من بركات احمد امام المرسلين

ما عذري ضيعت عمري في الزناح
قيسدتني الهاني واواري القبايح

نشكتي يا عذري الى زين الملاح

لكن قلبي في مولاي الجميل
يفغور ولجميع المذنبين

الا يا مدير السراج افناني الفرام
وجهك يغني عن مصباح في ليل الظلام

ويوم نراثة لسراج يا بسمو التمام
لا في كيف نظيق اصبر يا صديق

بفلكك يا نود عيني تكن لي رفيق
انا يا مدير الكاس افناني العجيب

زوني في دجى الصعاس على غيظ الرقيب
طاب الوقت يا جلاس وسمج ليا العجيب

الا هو العشق في بحر شبريق
بفلكك يا نود عيني تكن لي رفيق

يا من يملني في الهوى دعسني ابسوح
قلبي انكوى ولا طيب ولا دوا

ومن هويته غورني

في عنتي حار الطبيب وخبري من يستفعله
لما نثر عني العجيب ماصبت من نرسله

انا الذي مالي سنيد ان تصاود قصتي
حتى بليت وحدي فريد حنوا الطيور لفرقتي

لو كان قلبي من حديد لكان يذوب يا حسرتي
فاضت على عذري الدوع شيء حقيته قد ظهر

فارقت ناسي والربوع الله يلمني الصبر
في القلب موضع للعجيب ان غاب عنه او حضر

فاذا انتقلنا الى مصر ، وهي البلد الذي مات
فيه التشمتري ودفن فيه في مدينة دمياط ،

فاننا نجد قصائده ومؤشحاته وأزجاله تنشد
في حضرات «الشاذلية» ، وتختلط مع أشعار

ومقطعات غيره من شعراء هذه الطائفة ، وما

المنتشرة من السواحل الشمالية ، حتى سهول
الصحراء ، تنشد مقطعات التشمتري الشعبية
وفي أثناء زيارتي لمراكش عام ١٩٤٩ متتبعا
لآثار « التشمتري » العلمية القديمة وآثاره
الاجتماعية المعاصرة ، اخبرت في مركز الطريقة
الدرقاوية الرئيسي في طنجة أن المرحوم
« السيد محمد الصديق » شبيخ الطريقة
الدرقاوية الكبير أوصى خليفته المرحوم « السيد
أحمد الصديق » ومن يخلقه بعده وفاته بأن
تستمر حلقات الطريقة الدرقاوية في جميع
أنحاء المغرب في انشاء مقطعات التشمتري في
حضراتها ، ونص هذا الرجل على انشاء الأزجال
دليل على ما كان يعلمه من تأثيرها الكبير في
جذب الاتباع الى طريقته الصوفية .

وقد استمعت بنفسي الى انشاد هذه الأزجال
في حضرات الدرقاوية ، بجانب مقطعات
« الحراق » (١٢٦١ هـ - ١٨٤٥ م) و« الحراق »
تلميذ غير زمني للتشمتري تابع مذهبه ان في
جوهره وان في أسلوبه .

وهاكم بعض الأزجال الشمترية التي
استمعت اليها في الحاضرة الدرقاوية على نغمات
الموسيقى

نستلج بذكر رب العالمين
ونصل على امام المرسلين

ونرقي عن الصحابة اجمعين
باسم الله يا بسم الكريم نستفتحوا

ونصل على محمد نربعوا
ونرقي عن الصحابة ننجعوا

لسادات اصل الصفا واهل البيت
اصحاب الهادي امام المرسلين

يا حضار صلوا على زين البشر
المختار المصطفى سيد مضر

نبح الماء من وسط كله وانهمر
نبح الماء من وسط كله الين

وسقي به جيوشا كانوا عاطشين
من بركات احمد امام المرسلين

وكانت تركيا مرتعا كبيرا لأشعاره والنشتر ديوانه في أرجائها • وضعت موسيقاه • وحددت نوبات القصائد من حجاز الى سيكاه الى حسين دوگاه الى رصد الى حسيني الى شاركاه الى شاوركه ...

أما اذا اتجهنا الى جنوب العالم الاسلامي «اليمن» فاننا نرى «الششتري» قد أثر فيها أكبر تأثير ، فقصائده وأزجاله وموشحاته تنشد في حضراتها الصوفية ، ودخلت الألفاظ اليمنية العامة في بعض أزجاله ، وفي السودان حمل « ابن عجيبة » خيالات تأثيره القوي في الميرغنية مقطعات « الششتري » .

وأخيرا - اذا انتقلنا الى الجنوب الأقصى من الشرق البعيد للعالم الاسلامي - جازوة وسومطره والملايو والفلبين ، فاننا نجد مقطعات « الششتري » تنشد في حضرات الصوفية وتختلط بالآغاني الصوفية المحلية .

يتبين لنا من هذا ان « الششتري » أثر في العالم الاسلامي ، سواء في ماضيه أو حاضره أكبر تأثير ، بل ان تأثيره فاق تأثير غيره من صوفية الاسلام الكبار ، وبخاصة الشيخ الأكبر «محيي الدين بن عربي» أو أستاذ «الششتري» الكبير « عبد الحق بن سبعين » • ومما لاشك فيه انه كان لهؤلاء ولغيرهم من صوفية الاملاام آراء لا تقل طرافة وقوة وتماسكا من آراء « الششتري » بل تفوق آراءه أحيانا • • وقد انتهى هؤلاء وانتهت آراؤهم ، وبقي هو وحده حتى الآن في آثاره وتأثيره ، فما الذي جعل للششتري البقاء خلال العصور حتى يومنا هذا ؟ • لقد بقي ، لأنه بلغ الى الناس خلال الادب الشعبي : الزجل ، والى الفن الشعبي : السماع • • وفي هذين النطاقين تتضح عبقرية وضاعة متلاثلة ، عبقرية قلما نجدها لدى غيره من شيوخ الصوفية •

زال شاذلية دمياط على الخصوص يتوارثون مقطعاته جيلا بعد جيل • وقد استمعت اليهم ينشدونها في ترتيل وانشاد جيل • بل سمعت أيضا عددا من السيدات اللاتي تمودن من قبل حضور الحلقات الصوفية في جامع البحر - جامع دمياط الكبير - ينشدنها •

أما الشام - وكانت محطة من محطات « الششتري » ومجالا لرحلاته - فقد ترك الرجل فيها أثره الكبير • وما زال «الششتري» أحب صوفي الى نفوسهم ، وينشدون أزجاله في حضراتهم ، ويختصمون واحدا منها بالذات ينشدونه في ليلة القدر نافلة الى الله وتقربا • وهذا الزجل هو تفسير للفظ الجلالة - الله - تفسيراً صوفياً • وماكم نصه •

الف قبل لامين وهاء قسرة العين
الف هوت الاسم
ولامين بلا جسم
وهاء آية الرسم

لهجى سسر حرفين تجد اسما بلا آين

حروف كلها تيسر
تري اللذب بها يعجل
ويسلا بعد ما يبل

ويدرج بين كلمتين بزهرين رقيقين

غرامى في الهوى قد باح
وفجرى بعد ليل لاح
وصرت لوجود مصباح

وشمس بين قمرين ولا ادى انما اينى

فيمنى حبي الاتى
بان اثنى به وقسا
واثنى في الفنا حقا

لمسجد بين قلمدين وحياة في ثمناين

مناتى من به همة
وقوت النوح ان مت
وخوف العين انشدت

متى يا قسرة العين نهد وصلا بلا آين ؟

الشعر الشعبي في تونس

بقلم : محمد المرزوقي

شعر الأعراب :

وشعر أعراب هلال وسليم لا يختلف في الواقع عن الشعر الفصحى فلفته عربية فصيحة اختلطت بشيء قليل من اللهجة الدارجة التي لاتعدو التحريف الجزئي للكلمة الفصيحة في النطق وفي الأعراب ، أما موازين الشعر فبقيت هي نفسها الموازين المعروفة .

وكثرة عدد أولئك الأعراب وتغلّبهم على أفريقية وانتشارهم في منابها عرب البلاد وأذاب - أو كاد - العنصر البربري الأصل في العنصر العربي المتغلب ، فسادت لغتهم وانتشر شعرهم ، ولم يبق - بعد نحو قرن من استقرارهم بالبلاد - مكان للشعر الفصحى إلا في الحواضر حيث توجد الثقافة ودوايب الحكومات .

وليس معنى هذا أن أولئك الأعراب ، كانوا لا ينظمون الشعر أولا يفهمونه ، بل المقصود أنهم ينظمون الشعر على طريقتهم المعروفة في أحيائهم ، كما جنح بعض شيوخهم الى النظم باللغة عندما يضطر لمخاطبة رجال الحكومة أو المثقفين ، وقصصيد عنان بن جابر شيخ قبيلة مرداس من بني سليم الذي خاطب به أبا عبد الله محمد بن الحسين حاجب أبي زكرياء الحفصى الأول في القرن السابع للهجرة معروف لمن

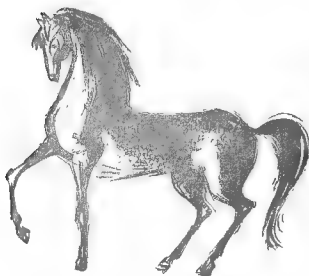
لم يترك لنا التاريخ أى اثر لشعر منظوم باللغة الدارجة (الشعر الملحون) قبل منتصف القرن الخامس للهجرة ، أى قبل الزحفة الهائلة سنة ٤٤٣ هـ .

وبالرغم من اعتقادنا أن لغة التخاطب في ذلك الوقت قد دخل عليها شيء من التحسين في الأعراب ، واختلطت ببعض ألفاظ الدخيلة من البربرية والرومية فاننا لانشك أن الشعر كان نظمه مقصورا على الفصحى ، وإن لأساليب والصنوع لم تتخط ما هو مستعمل في بفساد فاذا بنوع من شعر التونسي المنظم بلغة أولئك الأعراب يظهر للوجود .





ومما يقارب (القسم) في ميزاته ما رواه ابن خلدون أيضا في المقدمة من قول الشريف شكر بن هاشم في عتاب وقع بينه وبين ماضي ابن مقرب شيخ بني قرة من هلال :
تبسدى لي ماضي الجيساد وقال لي
ايا شكر ما احناش عليك رضاش
ايا شكر عدى ما بقى ودبينسا
ورانا عريب عربا لابسين نماش
وتستطيع أن تتحقق من أن ميزان نوع من (القسم) المعروف اليوم هو نفس ميزان مقطوع الشريف ابن هاشم من قراءة هذا النال من شعر أحمد البرغوثي .



درس الأدب التونسي وهو من أمثـل القصائد الشعرية الفصيحة .

الحلقة الرابطة بين الفصيح والملاحون :

وشعر أولئك الأعراب تختلف موازينه عن الشعر القديم وهو في الواقع الحلقة التي تصل بين الشعر الفصيح وبين الشعر الملاحون الحديث لا في لفته وصوره فقط ، بل حتى في ميزانه أحيانا ، فأننا نجد من شعر أولئك الأعراب ما ينطبق ميزانه على بحر من بحور الشعر الفصيح ، وما ينطبق ميزانه على نوع من القسم المثنى المتركب من غصنين المعروف في تونس في الشعر الملاحون اليوم .

فمما يقارب الفصيح في ميزانه قول خاله ابن حمزة شيخ الكموب من أولاد أبي الليل من سليم أعراب تونس ومن أبناء القرن الثامن للهجرة ما رواه ابن خلدون في المقدمة .
يقول وذا قول المصـاب الذي نشأ
قوارع قيمان يـمـاني صـما بها
يربح بها حادي المصـاب اذا انتقى
فنونا من انشاد القـوائى عـرابها
مفرلة من ناقد في غصونها
محكمة القيمان دايى ودابها
وهيفـى تذكـارى لها يا ذوى الندى
قوارع من شبل وهذا جوابها

حبيب ان زرع لي في الضمير حسيفه
من غير لادرتش معاه احساف
نحساب ما عندي حبايب كيفه
ونحساب حبه ما معاه اخلاف
حطيت قلنره فوق رأس حديفه
وهزيت ثقله فوق م الاكتاف

تطور الشعر :

والتغيير الذي ادخلته الزحفة الهلالية على
الشعر في الفاظه واعرابه قد تعزز بورود
الأزجال الأندلسية على افريقية في القرن
الخامس والقرون التي تليه مع بعض العائلات
والعلماء والأدباء والرحلين الى الشرق لقضاء
فريضة الحج أو لطلب العلم في العواصم
الشرقية فهوؤلاء هم الذين جلبوا الزجل
الأندلسي الى افريقية وإلى الشرق .

كما تعزز هذا التغيير بورود اللون من
الملحون البغدادي مع القسوافل التي تجوب
أطراف الدولة الاسلامية واستمر هذا التغيير
متدرجا مع الضمور ، ومع تقادم العهد بالعربية
الأولى واختلاط اللهجات وانتشار الجهل وتقلص
الثقافة ، الى أن وصل الى ما نعرفه اليوم من
تغيير كامل في موازينه ولفاظه ، حتى أصبحنا
لا نستطيع رد الموازين المختلفة اليوم الى
اصولها القديمة ، وغدت الفاظه دارجة بعيدة
في لهجتها عن اللهجة العربية الفصيحة ، أقول
اللهجة ولا أقول اللغة ، لأن أغلبها عربي باق
على أصله ولو أنه غير معرب .

اهمال الملحون بتونس :

وإذا بحثنا عن مبدأ ظهور الشعر الملحون
بلهجتنا المعروفة اليوم في تونس لا نستطيع
الوصول الى معرفة ذلك الا بالتخمين اذ لم يقع
الإعتناء سابقا بالبحث عن فنون الأدب الشعبي
فلا نعرف الى اليوم بحثا قيما مستقلا في التراث
التونسي بخلاف الشرقيين الذين اعتنوا الى حد
ما بهذا التراث فقد رأينا (صفى الدين الحلي)
يخصص كتابه (العاقل الحالى) بالحديث عن
الزجل وأنواعه (وابن حجة الحموي) يتحدث
عن هذا الفن في كتابه (بلوغ الأمل في فن
الزجل) - وغيرهما .

كما اعتنوا أيضا بالأمثال العامية التي
تعتبر من التراث الشعبي مثل كتاب (أمثال
العوام في مصر والسودان والشبام لنصوم
شكبر) وكتاب (الأمثال العربية المصرية)
ليوسف هانكي (وحدات الأمثال العامية لغائقة
حسين راغب) (والأمثال العامية لأحمد
تيمور) الى غير ذلك من المؤلفين الذين درسوا
السير والقصص القديمة والعادات والتعابير
الشعبية كالذكور (أحمد أمين والذكورة
سهير القلماوي والذكور عبد الحميد يونس)
بل ان بعض جامعات الشرق قد فتحت كرسيها
للأدب الشعبي في كليتها الادبية .

قلنا : اننا لا نعرف الى اليوم بحثا قيما
مستقلا في التراث الشعبي التونسي سوى
ما يهتدى اليه الانسان خلال مطالعته لمختلف
الكتب القديمة الأدبية والشرعية والتاريخية من
استطراد لذكر بعض العادات في المواسم
والأعياد والأفراح والأفراح حتى أواخر القرن
التاسع عشر فرأينا بعض المستشرقين الأوروبيين
يتوجهون للبحث الخاص في هذا الموضوع منهم
(شتوم) الألماني الذي جمع نصيبا من الشعر
الملحون وحتى عادات البدو بتونس وليبيا
أواخر القرن التاسع عشر وظهرت مجموعة في
أجزاء ومنها مجلة (ايبلا) الصادرة عن الآباء
البييض بتونس التي نشرت عدة دراسات في
الموضوع ومنهم الضابط (سيران) الذي نشر
كتابا بعد الحرب الاخيرة جمع فيه بعض أساطير
الجهات الجنوبية ومنهم الضابط (مول) الذي
الف رسالة عن (قلعة دوز) جمع فيها ملاحم
من الشعر الهجائي كانت لها قصة تتعلق ببلدة



فقد عرفنا ان الشعر استمر على الطريقة الهلالية والاندلسية الى القرن الثامن ، وعثرنا على بعض القطع بلهجتنا التونسية نظمت في القرن التاسع واذاً يمكن ان نتكهن بان الطريقة الحديثة للشعر وجدت منذ ذلك العهد تطورت اوزان الشعر وظهرت فيها انواع القسميم والمسدس والمزومة والسوقة التي تشبه في هيكلها الموشحات والأزجال اثر توارد اللاجئين الاندلسيين على تونس في القرن الحادى عشر . على ان تونس عرفت العائلات الاندلسية قبل هذا التاريخ فان عائلات كثيرة نزلتها في اواخر القرن السابع والقرن الثامن ونحن نجد آثار لهجة هؤلاء الاندلسيين في تونس قد سيطرت بالخصوص على لهجة العاصمة واحوازها .

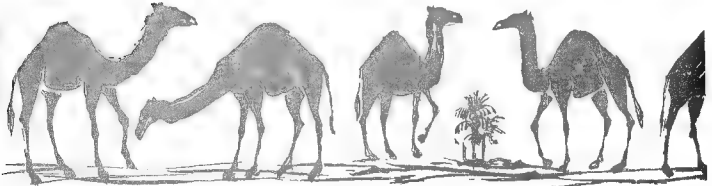
حضري وبدوى :

يختص الشعر الحضري في تونس بخلوه من الصور الشعرية الجميلة في الغالب لانه منظوم على نغمة موسيقية محدودة أى ان القصيد من نظمه كان مقصوراً على تأليف قوالب من الكلمات تساقق النغمة الموسيقية المقصودة اذا وجدت به صور شعرية بليغة فان وجودها يكون عفويا ، وغالبا ما توجد هذه الصور في منظوم الشعراء المحترفين الذين يمتلكون حاسة شعرية متنبهة وقدرة على خلق المعاني والصور الرائعة .

اما الشعر البدوى فهو غنى بالصور الرائعة ، لان المقصود من نظمه هو تلك الصور المعينة والموازن المنغمة فيه امر ثانوى عند

القلعة ومنهم المستشرق (بوريس) الذى قضى بالجنوب التونسى سنوات عديدة يدرس لغة الجهة وصدرت له كتب لرسائل في لغة وتمايز السكان وفي عادات وتقاليده الجهة وما يقال فيها من اغان .

اما التونسيون فقد تصدى لهذا الموضوع المرحوم الصادق الرزقي فجمع كتابا سماه (الاغانى التونسية) جمع فيه كل ما هو معروف في العاصمة التونسية من عادات وتقاليده في الأفراح والأتراح ، وفي المواسم والأعياد وفي الزوايا والمزارات ومن اغانى ونغمات عند مختلف الجماعات بحيث يعتبر هذا الكتاب من احسن ما ألف في الموضوع ولو انه يقتصر على الموجود في العاصمة التونسية وبعض المدن الكبرى وبقي تراث الجهات الأخرى في الشمال والوسط والجنوب وعلى الأخص تراث سكان البادية والقرى لم يتعرض اليه غير المستشرقين فعند هؤلاء السكان تراث غاية في الجمال يجدر الاهتمام بجمعه قبل تلاشيه وإهماله ، فحفلات الاعراس الحديثة يجرى اختصارها عاما بعد عام وما كان فيها من حفلات تقليدية ورقص وأغان قد اختفى أو كاد وعرس النعجة في موسم (الحز) في فصل الربيع قد اهمل أيضا في بعض الجهات ولهذا العرس اغان تلقى على نغمات غاية في الابداع ، وهناك الماتم وما يلقى فيه من عبارات مسجوعة تساقق بها الناديات رقصة خاصة وهناك النواح وما فيه من اغان تلقى على نغمة المزموم وهذه الاغانى قد اضمحلت في كثير من الجهات نتيجة للتطور الحديث .



الشاعر ولذلك اقتضت موازينه على التقسيم
والسندس والمزومة والسوقة التي تشبه بعض
انواعها الارجاز والاهازيج في الشعر القصيح .

ويمتاز الشعر البدوي في تونس - خصوصا
في الجهات التي يقطعها أحفاد حلال وسليم -
بمحافظة على الصور الشعرية المعروفة في
الشعر العربي القديم خاصة الجاهلي فانك
لا تكاد تفرق بين الصور التي جاء بها شعر
الجاهلي وصنف الفرس والمهري
في شعر امرئ القيس وطرفة
السبع بالذات .

وافق المناخ الذي عاش فيه

القدماء والمحدثون واستمرار الحفاظ على العادات
والتقاليد دخلا كبيرا في هذه الظاهرة الشعرية،
فمناخ الجنوب التونسي مثلا يقارب مناخ الجزيرة
العربية والمناظر الأرضية والأشجار متماثلة
والعادات والتقاليد القديمة لا تزال آثارها
ظاهرة وحتى نفس الأساطير القديمة المعروفة
في العصر الجاهلي ما تزال ماثلة بقصصها للناس
مع شيء من التأقلم والتغيير مثل أسطورة
(شن وطبقه) التي لا تزال معروفة بـرويهما
الرواة مع شيء من التغيير والزيادة .

أمثلة للتشابه :

يقول امرئ القيس في وصف حصانه :
وقد أغتدى الطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكر ، مفر ، مقبل مدبر معا
كجلود صخر حطه السيل من عل
كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمنزل . . . الخ
ويقول « أحمد البرغوثي » في وصف الحصان:

الله لكوت حماق
في الجسرى سباق
عدي سيرته موش قلاق
مطلوق ايده وساقه
ولد الكحيله بتحفاق
وجابوه سراق
باعوه بيعان تدراق
قبضوا ثلاثين ناقه
أزرق كما صم الامداق
في اللون يفماق
مرشوش ترشيش الاوجاق
داره بداره صفاقه
مهدول ريشات الاشداق
في السرعة لهماق
عيونه كما صل بلحماق
تفلق وودفتح انشاقه
اغلف وذنيه تلباق
وكرومته شناق
عرصة جبل بني عملاق
في برچ طاحت انطاقه





يغلي الوعر حافره زقاق
والصمم دقاق
مجدوب في بعض الأسواق
ضربوا جسودا بطراقة
إذا حس بركاب لهسلاق
في الأرض ديقاق
يقفز كما رمشة لحاق
يسمبق رياح الشراقة

وعند التنظير بين القطعتين الفصيحة والمجنونة
لا يظهر التطابق في الوصف فقط بل التطابق
حتى في محاسن الفرس فما يعتبره القدماء
حسنا لا يزال كذلك عند المحدثين .

صدره كما سيد الاخناق
وقوايمه رقاق
وحوافره مثل الاطباق
والعاج أسود حواقه
متين الظهر موش هقهساق
دقات وزيساق
وكفل مكفوف يزناق
ودلال كرت أشسلاقة
طواى في البعد شسولاق
في الأرض مسزاق
إذا عرق ونشسف وفساق
يطرب وتسسخن أطواقه

— فمن محاسن الفرس عند امرئ القيس
متانة ظهره واكتنازه *

(يزل الغلام الخف عن صهواته)

كان على المتنين منه اذا اتحتى
مداك عروس أو صلابة حنظل

وكذلك هو عند البرغوثي

(متين الظهر موش ههقات)

ومن محاسنه عند امرئ القيس رقة قوائمه
(له إطلاطبي وساقا نعاما) —

وكذلك عند البرغوثي (صدره كما سيد
الاخناق ، وقوائمه رفاق)

ومن محاسنه عند امرئ القيس سرعته :
فالمغنا بالهاديات ودونه

.. جواهرها في صرة لم تزيل

فعماد عدا بين ثور ونعجة

دراكا ولم ينضج بئاه فيفسل

وكذلك عند البرغوثي :

« طوى في البعد شلواق

في الأرض مسزاق

إذا عرق ونشف وفاق

يطرب وتسخن أطواقه

إذا حس بركاب لهسلاق

في الأرض ديسماق

يقفز كما رمشة طساق

يسبق وياع الشراقة »

ويقول امرؤ القيس في وصف البرق والمطر :
أصاح تري برقا أدرك وميضه

كلسع اليدين في حبي مكلل

يضيء سيناه أو مصصايح داهب

أمال السليط بالذبال المفتل

قعدت له وصحبتني بين ضارج

وبين العذيب بعد ما متامل

على قطن بالشسيم ، أين صموبه

وأيسره على الستار فيذببل

ناضحي يسبح الماء حول كتيفة

يكب على الإذقان دوح الكنهيل

ويقول البرغوثي في نفس الموضوع :

شير على الأبعسا

يظهر سحابه وهي ثلث قنود

عمال هو ينزاد

والعقربة تتخفق بشير برود

دكن سحابه أسود

وتكلموا في المزن زوز رعود

قرب جياه انقصاد

بأذن الإله الواحد المعبود

ظهرت الناس ارجساد

يتفرجوا على رحمة المعبود

جاههم الخير قصاد

متراكمه روس السحاب بنود

فكل من الشعرين الفصيح والمليون يبدأ

بوصف البرق والسحاب ثم المطر وأثره في

الأرض ثم ينتقل الى الحديث عن فرحة الحيوان

فيصف صفييره كما يصف نبات الأرض وبروز

أعشابها الخ *

وفي وصف الأبل المهرية المستعملة للركوب

في الصحراء يقول طرفه في ناقته :

واني لأمضي الهم عنسد احتضاره

بموجباء مرقال تروح وتفتسدي

لها فخذان أكمل النحض فيهما

كانهما بابسا منيف ميسرد

وطي محال كالحنى خلوفه

وأجسرة لزت بدأي منضجده

لها مرفقمعان أفلان كانهما

تعر بسسلي دالح متشجده

كتنطرة الرومي أقسم ربهما

لتكتفن حتى تشساد بقومده

جنوح ديسماق ، عنسدل ثم أفرعت

لها كتفاها في معالي مصعد .. الخ

ويقول (بوخف) في وصف جعل مهرى من

ملزومة طالعها :

وقراق دونك يا ظريف أنسابه

عفز دار على روس الحثيوم ضبابه

رقرق يامسما شعلفه

جادون من يلبس غميش مرفله

ودك معنى قفزته بالخفة
ذريعه صنفه ، وخطوته مصوابه
العروج هف ، كل جهبه ضف
حزق ضلع دفه ، السير تحت كرابه

قاصد عليه بلادي
بلا زاد دابر خالتي ميماري
يهيد يدادي ، يزوز في الارداد
قطع انهادي ، وتر قلبي جابه
موش جرداي ، قبح في الاضواد
اريل حمادي ، قامحات كلابه

لا هين في نياقه
لا قسم سارح من حليب فهاقه
اشقر صفاقه ريم في ررقاقه
كجرو ساقه ، مدورات اكمايه
يروجا حلاقه ، محزمه يتلاقى
يحرم مذاقه ، اليأ قصد احبابه

لا سقفر الخياطر
لا خشي فندقي حرقوه قناطر
يوخرس فاطر ، قص دوره. شياطر
شهوة الخاطر ، منية الركابه
يقطع عواطر ، غيمهم متقاطر
دون من يساطر قبطنه واسرايه

ويجتمع طرفه ويوخف في وصف اجزاء
المهرى وصفا مدقاي يصور للقاري مراحلة الشاعر
بجميع اجزاء بدنها تصوير خبير بالابل يعرف
صفات السريع منها والبطيء فكلهما يلح على
رقة القوائم مع قوتها (امرت ، يدها فتل
شزر)

(مجرود ساقه مدورات اكمايه)

وعلى سرعة السير : (وعامت بضبعيها نجاا
الحفيد)

(يهيد يدادي ، يزوز في الارداد ، قطع
انهادي ، وتر قلبي جابه)

(اريل حمادي قامحات كلابه)

وعلى ذكر السراب الذي يتراقص في طريقهما
كناية عن بعد المسافة واقفار الأرض :

(احلت عليها بالتطيع فاجذمت
وقد خب آل الا من المتوقسد)
(يقطع عواطر غيمهم متقاطر)

وهكذا يتلاقى الشاعران في وصف اجزاء
بدن الراحلة وفي وصف سيرها وجو الأرض
التي تقطمها .

ولو اردنا تتبع التشابه بين الشعرين
ومظاهره في مختلف المواضيع لطال بنا
البحث فتحن نجد تشابها غريبا في أغاني السقي
على الآبار ، وأغاني ترقيص الأطفال والحدا
وأغاني المائم وأغاني الافراح الخ .

اهمية الملحون :

والشعر الملحون في تونس له أهمية بالغة
من النواحي الادبية والسياسية والاجتماعية ،
فهو يشتمل على آيات رائعة من الصور الشعرية
والمعاني البليغة ، وهو يشارك في اهم الاحداث
الاجتماعية فيسجلها في صور متعددة وهو
بالتالي يحتفظ برصيده زاخر من الوثائق
التاريخية التي تسجل أحداثا سياسية هامة
مما يصلح أن يكون مرجعا من المراجع التاريخية
الهامة ، ومن الغريب أن نجد العلامة ابن خلدون
يقول في مقدمته عن الأغاني التونسية في زمنه:
انه لم يتعلق بمحفوظه شيء منها لرداءتها وهو
المؤرخ الباحث والأديب المطلع .

ولا يمكن أن نعتذر عن ابن خلدون بأنه لم
يطلع الا على بعض الاغاني الرديئة ما دام قد
أورد هو نفسه شيئا من القصائد البليغة
للتونسيين كقصيدة (خالد بن حمزة) التي
أوردها في قصائد الاعراب المختارة لبلاغتها
وخالد بن حمزة معروف من رعايا تونس ومن
شيوخ اعراب الكعوب .

واذا كان هناك عثر يلتبس لابن خلدون فهو
حملة على انه يقصد أغاني العاصمة من النوع
الحضري الذي ذكرنا سابقا انه يخلو غالبا
من الصور الشعرية .

فمن الصور الشعرية الرائعة في الملحون
انتونسي قول الشاعر :

مستكين جميل النواصير
بالهجر ضاقت خلوقه
يسممع في الماء بوذنيه
لا يشبجه لا ينوقه

واذا عرفت أن جميل الناعورة تغطي عيناه
في دورانه لاستخراج الماء أثناء العمل ظهرت
لك الصورة الشعرية الرائعة التي لا تقل روعة
عن قول المرعي :

والعيس أقتل ما يكون لها الصدى
والماء فوق ظهورها محمول
ومن ذلك أيضا قول الشاعر :

ضوى خد من هز النسيم قناعه
استغفرت تحسب القمر في القاعه

فهو يصف دهشة الشاعر عندما لمح فجأة
امرأة وقد رفع النسيم قناعها عن وجهها
فتصور من دهشته أن معجزة حدثت بظهور
قمر النساء على وجه الأرض .
وقول الآخر :

خسارة شبابي ضاع في المطوى
كل يوم ذى البعد ينقص خطوه

فهو يتأسف عن تسبابة الذي أضاعه في
النسج ومثل نقص المنسج بطل ما تم منه
بالبعد حيث ينقص بالمشي إلى الفاية وكذلك
العمر ينقص بتقدم السن .

ثم قول الآخر وهو من أبدع الصور
الشعرية :

الكبر والمعصية عيب
والزمن حير دليلي
سبب مختنى مسكة الحبيب
جاحيلها بعد جيلي

وقد سجل الشعر الملحون جميع مظاهر
الحياة الاجتماعية وأحداثها وتعرض للعادات
والثقافة والأخلاق العامة كما سجل الأحداث
السياسية وأطوارها من ثورات شعبية ومعارك
حربية وانتفاضات ضد المحتلين في مختلف
الأزمان ، والنماذج من هذا اللون كثيرة جدا

يختار الانسان أمام اختيار شيء منها فهناك
أشعار رائعة في وقائع تاريخية وسياسية
هامة كمقاومة الاحتلال الفرنسي وكوقائع الزلازل
والتجنيس والانتفاضات التحريرية التي قام بها
الحزب المستوري الجديد والثورة الأخيرة التي
أدت الى الاستقلال وموقعة الجلاء الخ . مما
يصلح أن يجمع ويحفظ كوثائق تاريخية تصلح
مرجعا هاما لتاريخ تونس الحديثة :

أغراض ومصطلحات وأوزان :

وأغراض الشعر الملحون كثيرة ولها أسماء
خاصة في اصطلاح أرباب. هذا الفن .

- فشعر الغزل والنسيب يسمى عند أرباب
هذا الفن بالاخضر .

- ووصف الخيل يسمى عندهم بالكوت
والكوت هو الحصان ولهم طريقة خاصة في صوغ
هذا الوصف على عرض خاص حيث لا يقتصر
على وصف الفرس بل في الغالب يبدعون بذكر
بعد الحبيب والبر الواسع الرهيب الحائل دونه
الذي لا يقطعه الا فرس متين يركبه فبارس
شجاع وهنا يصفون الفرس بجميع أجزائه
ويصفون الأرض التي يقطعها والوصول الى
الحبيب ثم يصفون ذلك الحبيب ويتبعون ذلك
غالباً بوصف معركة تحدث بين ذلك الفارس
وبين حراس الحبيب تنتهي بانتصاره عليهم .

- وشعر النجعة ويسمى عندهم بشعر النجوع
وفيه توصف نجعة حتى يدوى الى أرض خصبة
ويأتي الشاعر على ذكر الحركة والاستعداد
للرحيل بعد النبا الذي تلقوه من الرواد بخصب
الأرض المرتحل إليها وتوصف الايل المجملة
والفرسان الذين يحومنها والنساء الماشيات
في كسل خلف الايل ثم توصف الأرض المرتحل
إليها وما فيها من أعشاب ونباتات ويوصف
الفرسان عند خروجهم للصيد وقد يستتد
الشاعر الى ذكر إحدى الفارات على الحى ودفاع
اهله عنه .

- وشعر وصف المطر ويسمى عندهم بالبرق
وهذا النوع يشبه شعر النجعة حيث يصف

موازين الشعر الشعبي :

ان موازين الشعر الملحون لم يستطع حصرها
أحد الى اليوم لكثرتها وتفنن الشعراء في اختراع
الموازين الجديدة *

وقد حاول بعض القدماء أن يحصرها في
اثنى عشر أصلا وجعلها بعضهم واحدا وأربعين
وتجاوز بها بعضهم المائة * ويدعى بعضهم ان
هذه الأوزان كلها ترجع الى الاصول الاثني عشر
وقد تتبعنا أنا شخصيا هذه النظرية وحاولت
تطبيقها على الأوزان الموجودة فادركت ان
النظرية خاطئة وان جمع الأوزان وتعدادها
لا يمكن الوصول اليه الا بعد التمكن من جمع
جميع التراث القديم والحديث وتتبع الموازين
بالاستقراء *

وقد شك المرحوم احمد بن موسى اكبر شعراء
الملحون بتونس في صحة هذه النظرية فقال :
اصل الفنا كان سسته وسسته

دليله نعمته

الرب معبود والعلم شتى

فهو يقول ان الموازين كانت عند القدماء
اثنى عشر ولكن العلم شتى لا يمكن الوصول
الى حصره *

وقال الشاعر الحاج مصطفى :

اصل المعاني كانوا انشاش يا فلان

والذي يعاندي هم واحد واربعين

وقد علق أحد الادباء على هذا القول في
رسالة مخطوطة بقوله :

(وقول الحاج مصطفى صحيح حيث انه لم
يذكر الا بعض فروع الاصول والا فجملة ما
وجدناه الى يومنا هذا أكثر من مائة معنى
مع ما سيحدث عليه بعد) وقصدهم من كلمة
معنى هو الوزن *

وسأقتصر على ذكر بعض هذه الأوزان التي
ترجع في الأصل الى التقسيم والمسدس والمزومة
والموقف *

فيه الشاعر السحاب والرعد والبرق والمطر
النازل ثم ينتقل الى وصف آثار ذلك المطر
في الأرض من سيول ونباتات وفرح الحيوان
بذلك ورحيل الاحياء الى ذلك المكان المطور وقد
يستطرد الشاعر الى ذكر الصيد والغارات ودفاع
الحماة عن احيائهم *

— وشعر الحرب ويسمونه شعر (الخطاري)
وهذا في الغالب يختص بوصف معركة مخصصة
ومدح الذين ابلوا فيها بلاء حسنا ، وهجاء
الجبناة *

— وشعر الهجاء ويسمى عندهم بالأحرش

— ونقد المجتمع ويسمى عندهم بالعكس وهذه
الكلمة جاءت من عبد الشاعر غالبا في هذا
النوع الى الرمز فيذكر الاشياء معكوسة فيجعل
الفار متقلبا على القطط والحروف متقلبا على
الذئب الخ مثل قول بعضهم :

الداب كاتب حجة

منه الضبوعه هاربة تتلجى

والكبش ريته جاب ذيب وقتجه

وذريه جاه مكثفين عصايب

البدة الكبيرة الفار رامى سرجه

وراكب على قطوس شارف شايب

— وشعر الوعظ والارشاد وما يتبعه من
توحيد وصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم
ويسمى عندهم بالكفر يكفره الشاعر ذنوبه
التي انجرت اليه من شعر التفرل والهجاء
وهكذا يسميه المصريون أيضا *

— وشعر الالغاز ويسمى عندهم بالرباط وهو
نفس الاسم الذي يطلقه المصريون على هذا الفن،
وكلمة الرباط جاءت من ان الشعراء يربطون به
العرس أي ان الشاعر يعمد الى الاتيان بلغز
يتجدد به شاعرا آخر فاذا استطاع حله فقد
انتهى النزاع وان لم يستطع بقي العرس مربوطا
أي ان الداخل والخارج للحفلة يمتعان من
الدخول والخروج حتى يتكرم الشاعر بحل اللغز
الى غير ذلك من الاعراض الكثيرة كالمدح والفخر
والتشكي ومجلات الشواهد الخ *

فمن أنواع القسيم

١ - المقراوى مثل :

باسم المعبود في البقا واحد أحد
لا دونو دون بتسخيرو جرات الاقدار

٢ - العوادم مثل :

العيون السود مفتجات الاشفار
كحلهم رباني زاد الهذوب سر

٣ - العرضاوى مثل :

حبيب ان زرع لي في الضمير حسيه
من غير مادرتش معاه أحساف

٤ - الحمرونى مثل :

كنت ممالك فيما مضى
لا هو خوف لانا طامعين

٥ - المحذور مثل :

عيف الدنيا الي تبين صدها
لا ياتيك غيار بعد صدودها

٦ - الروشن مثل :

حسن طنك يا بنادم في مولاك

٧ - العربى وميزانه معروف مثل :

موينهم شبح بالعين
دوار بين النزالى
يا ريتني تسالهم دين
تطلب ولا ينعطالى
تقعد ورا البيت عامين
حتى تخلص سواي

٨ - الفارسى والوتراس والأصل فيه بورجيله
ناقص المصرع الأول مثل :

بأنه يالأسراس

ردوا النبا يا راكبين الخيل

ومن أنواع القسيم عوادم مزبود وعوادم
مقطوف والمربع والمزخوف الى آخر هذه
الأنواع .

- ومن أنواع المسندس

١ - البسيط وهو ذو ستة أغصان

٢ - العريض وهو ما تجاوزت أغصانه
الستة

ومن هذين النوعين تتفرع أنواع أخرى

٣ - البطوح مثل

لاش يا سلطانة جيلك
تقصر جميلك
على اللقا بين تاويلك

٤ - المضموم مثل

ضحضاح ما يقطعه من تواني
واسع أركانـه
جادون من ينحبوا على جبانـا

٥ - سعداوى مثل

العز خاله والا خليل
ججاف ومراحيل
وتجوع في الصحرا مخاويل

ومن أوزانـه المربع والمزخوف والمردوف
والحمرونى والسماوى قصعه والسماوى موقف
الخ .

- ثم الموقف (والموقف عبارة عن قصيد
يشبه القسيم الا انه يتركب غالبا من أربعة
أغصان تتحد قافية الثلاثة الأولى وتختلف
قافية الفصن الرابع الذى هو المخرجة أو المكب
كما تتحد قوافي الأغصان الثلاثة في جميع
القصيد وكذلك المكبات تتحد قافيتها أيضا
وغالبا ما يكون الفصن الثانى ناقصا تفعيلة
عن اخواته) وأنواعه كثيرة منها .

١ - المقطوف مثل :

موقف نجيبو بتعمديل
من خزنة الهيل
مفصل على الحرف تفصيل
ما فيه كلمة زياده

٢ - البطوح مثل :

مختار نلوج في الجره
عل جالك يا عموم

سميت باسم العزيز المقدر
للخلق ينظر

لائم في الملك غيرو يدبر
الواحد القهار

٣ - الربع الكامل (ووصفه بالكامل يتمثل
في اتمام تقص القصن الثاني) مثل :

أصل الغنا عليه تأويل
على البيل والا على الخيل
مضبوط لا فيه تهويل
تصفاه أهل المثايل

ومن أنواعه المزحوف والفسارس والتراس
البح .

- ومن أنواع الملزومة

١ - أشهرها بورجيله مثل :

حبيب ان زرع لي في ضميري خصمه
من خاطري منيت غلاه نقصه

٢ - العبيودي مثل :

يا عموم الفيد
ما نحساب تدبر لي

كيف بنت دريد
غرت بحسونه الليلى

٣ - العبيودي المقلوب مثل :

غيب عني ماجاش
مرسول فلانه

نارى تشعل في الجاش
والبعيد أقسانا

٤ - القممازي مثل :

يا عيشه حيك ما امره
خلاني مهموم

٥ - السعداوي مثل :

يا نجع آن قلفط وانزاج
خشى الضحضاح

زعمه وين ناوى يرتاح

٦ - المطرود مثل :

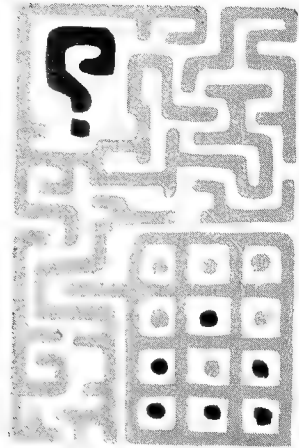
سأله سامر موقود
كواني من عينيك السود

وللملزومة موازين متعددة أخرى وأنواع
كثيرة منها ما يمت بصلة الى بورجيله ومنها
ما ينسب الى العبيودي وإلى المطرود والمزحوف
وللشعراء الملحون في كل جهة طريقة خاصة
في الغاء هذه الأنواع وتقاليد يراعونها في
حفلات الاعراس وكل نوع من هذه الانواع له
نفعة خاصة فمعظم الشعراء المحترفين في تونس
واحوازها مثلاً عند ما يقفون في العرس للفناء
يبدون أولاً بطالع من نوع العروبي أو من
نوع المثلث يجعلونه كقدمة للموقف ويشترطون
أن يكون الطالع من نوع غرض الموقف ان كان
الموقف أخضر فالطالع يكون أخضر وان كان
من نوع الكوت يكون الطالع كذلك وأثر الطالع
يأتي الموقف ثم يعقبون الموقف في الغالب
بمسدس ويأتي بعد المسدس قسيم ويختمون
بملزومة وأغلبهم يوحد الغرض أي انه اذا بدأ
بالأخضر يستمر في الأخضر واذا بدأ بالبرق
يستمر في البرق واذا بدأ بالكوت يستمر
في الكوت الى النهاية والملاحظ ان النفعة
يختلف بعضها عن بعض فالنفعة التي يلتقي بها
الموقف غير التي يلتقي بها المسدس وهكذا وقد
يعمدون أحياناً الى الاتيان ببعض الحشو كحالات
الشواهد مثلاً تتخلل هذه الأنواع من الشعر
التي تلي في موقف واحد .

« محمد الرزوقي » - تونس

اللفز

في الأدب الشعبي



بقلم:
الدكتورة نبيلة المصطفى

واللفز يتم عن طريق سؤال وجواب • وقد سبق لنا أن عرفنا أن هناك شكلا أدبيا شعبيا آخر يتم عن طريق السؤال والجواب ، هو «الأسطورة الكونية» وعلى ذلك فهناك على الأقل علاقة ظاهرة بين النوعين • فالإنسان في الأسطورة الكونية يسأل الكون عن خالقه، وعن سر طوايره المختلفة التي تبدو رائسة في بعض الأحيان ، ومخيفة - حقا - في أحيان أخرى • فإذا أجاب الإنسان عن تساؤله ، فإن جوابه يتخذ شكل حكاية معقدة لتلك الظواهر وهو ما نسميه « أسطورة كونية » •

فالأسطورة الكونية تنشأ إذن عن احساس بصفة مجهولة بين الإنسان والكون • وإذا اهتم الإنسان إلى توضيح هذه الصلة لنفسه ، فإنه يكون اهتدى إلى عقيدة يؤمن بها ، ويحييها في شكل طقوس • ثم ما تلبث أن تنسى هذه الطقوس وتبقى حكايتها •

اللفز أو « الفزوة » شكل أدبي شعبي ، عرفناه منذ أن كنا صغارا ، حينما كانت تطرح أمامنا الألغاز لحلها ، بل أننا ما نزال نعرف اللفز في شكله الحديث فيما تعرضه الصحف والمجلات • ونحن نعرف كذلك كم يشغلنا اللفز حينما ننصرف لحله ، وكما اعتبرنا من يهتدى إلى الحل انسانا ذكيا • وإذا كان الباحثون في الأدب الشعبية قد وجهوا عنايتهم إلى دراسة الأنواع الأدبية الشعبية المختلفة ، فإنهم وجهوا كذلك عنايتهم إلى دراسة اللفز • وربما كان أهم ما تم في هذا المجال ، ما قامت به المدرسة الفنلندية من جمع الألغاز لبعض الشعوب ودراستها دراسة أدبية مقارنة •



بالاجابة عن السؤال الا بعد أن يبذل في ذلك جهدا كبيرا • أما اذا عثر على الحل الصحيح فانه يشعر - ولا شك - بحالة اقتناع ، وبثقة في نفسه ، لا لانه توصل الى معرفة شيء يحله فحسب ، ولكن لانه أصبح كذلك في درجة متمتحة من المعرفة • ذلك أن المسئول يكون واعيا أن هناك من يختبره في معرفته ، وهو يود أن يبرهن له على قدرته في ذلك •

هذا هو الباعث الرئيسي الذي يقف وراء خلق اللفظ وهو اختبار المسئول في درجة معرفته • ولكي يمكننا أن نتمثل ذلك كل التمثيل ، علينا أن نستشهد ببعض الألفاظ التي وردت إلينا مع التراث الشعبي بصفة عامة • وإذا ما تصفحنا هذا التراث ، وجدنا أن اللفظ قد ورد فيه بصور مختلفة • فقد يكون اللفظ امتحانا قاسيا ، ينتهي بالحياة أو الموت ، أي أن الشخص المسئول قد ينجح في الوصول الى الحل الصحيح فيمنح الحياة مع الجزء الطيب ، أو انه يفشل في الوصول الى الحل فيقتل • ومثال ذلك «لفظ أبي الهول» الذي يرد في ثانيا أسطورة الملك أوديب •

فقد كان أوديب يتربى في حضن الملك « يوليوس » وزوجته « ميروبي » ولكن نبوة أطلعت على أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه • ولما كان أوديب لا يعرف له أبأ سوى « يوليوس » وأما سوى « ميروبي » ، فقد قرر أن يفر هاربا من بلاتهما الى مدينة طيبة • وكانت المدينة قد ابتليت بوحش فظيع ، ظل يطرح على أهلها لفظا محيرا وهو : ماهو الكائن الذي يمشي في الصباح على أربع أرجل ، وفي الظهيرة على رجلين ، وفي المساء على ثلاث أرجل ، وكان كل من فشل في حل هذا اللفظ يتعرض للموت حتى جاء أوديب وحل اللفظ وأُنقذ أهل المدينة ، وأصبح بناء على ذلك ملكا مكان الملك المتوفى ، أي مكان أبيه •

وقد أغرم الهنود بصفة خاصة بحكاية هذا النوع من الألفاظ التي تدل على مهارة غير عادية ، ودقة في انقهم غير مألوفة • فهم يحكون مثلا :

فإذا حكى الانسان عن اله النور واله الظلمة وصراعهما الدائب معا ، فليس هذا الا نتيجة تعجبه وتسأله عن سر ظاهرة النور والظلام • على أن هذا لا يعنى أن السؤال في الأسطورة الكونية يكون مائلا أماما ، وإنما يكون مختفيا وراء الاجابة التي اعتقد الانسان ذات يوم أنها الحقيقة • أما في حالة اللفظ ، فإن السؤال يتمثل أمامنا ، وهو يوجه إلينا ، ولا نوجه نحن الى الكون • ذلك أن اللفظ لا ينشأ عن احساس بصفة مجهولة بين الانسان والكون ، وإنما ينشأ نتيجة تعمق الانسان فهم الأشياء • كما أن الإعتداء الى حل اللفظ لايعنى الوصول الى الحقيقة ، وإنما يعنى الوصول الى المعرفة فحسب •

وهناك شيء آخر نذكره في معرض المقارنة بين النوعين ، هو أن الأسطورة الكونية تمثل الخلق الحر ، كما انها تتطلب مهارة في هذا الخلق ، أما اللفظ فإن حرية الخلق لا تتوفر فيه حيث أن الاجابة تكون معروفة من قبل ، وعلى المسئول أن يعاني كثيرا في سبيل الوصول الى الحل ، وليس عليه أن يستغرم خياله في سبيل الخلق الحر •

وعلى ذلك فالصلة التي تتمثل بين الأسطورة واللفظ ، هي أن الأسطورة تعد جوابا عن سؤال ، وبالمثل ينتهي اللفظ بجواب أو حل ، والا فانه لا يعد لفظا • كما أن النوعين يطلمان الانسان على نوع من المعرفة ، التي تصل في الأسطورة الكونية الى حد المعرفة العقيدية ، وفي اللفظ الى البحث عن حقائق الأشياء •

وإذا كان اللفظ يختلف في باعته - وبالتالي في شكله - عن الأسطورة الكونية ، فما الباعث إذن على خلق اللفظ ؟ وبعبارة أخرى : ما هو الانشغال الروحي الشعبي الذي ينشأ عنه اللفظ ؟ لنحاول أن نمسك الخيط من أوله ، فنفهم اللفظ في صورته البسيطة • فاللفظ يتطلب سائلا ومستجولا • والسائل الذي يطرح اللفظ يكون عارفا بالاجابة • كما أن المسئول يكون على يقين بأن سائله يعرف الاجابة ، ومع ذلك فإن المسئول لا يتسرع

يعرف الإجابة مرة أخرى • وإذا كنا قديم رأينا مدى حرص المسئول على الوصول إلى الإجابة الصحيحة ، فأننا نرى كذلك أن حرص السائل على الاستماع إلى الإجابة الصحيحة لا يقل عن حرص المسئول في شيء • وعلى ذلك يمكننا أن نكمل السابح على خلق اللغز فنقول : ان السائل يمثل جماعة يرتبط بعضها ببعض عن طريق المعرفة والحكمة • أما الشخص المسئول فهو خارج عن نطاق هذه الجماعة واللغز في هذه الحالة يمثل « كلمة السر » التي يسمح عن طريق النطق بها ، بالدخول في مجتمع مغلق • وإذا شئنا أن نتوسع في وصف هذه الجماعة ، فأننا نقول : انهم جماعة المتفصلين العارفين بأوليات الحياة • وإذا شاء إنسان أن يدخل ضمن هذه الجماعة فلا بد أن يكون متضلعا عارفا مثلهم • وإذا كانت هذه الجماعة يرتبط بعضها ببعض بمعرفة سرية ، فإنها تتجاوز نطاق هذه السرية ، وتفتح الطريق إلى سائر البشر للدخول في زميرتها •

ويمكننا أن نستشهد في هذا المجال باللغز الذي طرحه للاسكندر الأكبر أثناء تجواله الطويل الشاق في العالم المجهول • وهذا اللغز يذكر في جميع الروايات الشعبية التي حكى عن الاسكندر الأكبر - حتى العربية منها - فيقال : ان الاسكندر الأكبر حينما وصل إلى نهاية العالم الأرضي ، ووقفت أمامه الحواجز حلالا دون اقتحام العالم السماوي ، ظهر له شخص مجهول يذكر اسمه في الروايات العربية على أنه « اسرافيل » وقدم للاسكندر الأكبر حجرا صغيرا في حجم العنبر ، وقال له : « خذنه فان فيه علما كثيرا » ، فآخذ الاسكندر الحجر ، وعجز عن الوصول إلى حل لغزه ، حتى هداه الحضر - عليه السلام - في بعض الروايات إلى الحل • فآخذ هذا الحجر ووضعه في كفة ، ووضع في الكفة الأخرى أكبر الأحجار ثقلا • ولكن كفة الحجر الصغير كانت ترجح دائما • فلما وضعا في الكفة الأخرى حفة صغيرة من التراب ، ووجهت كفة التراب رغم خفتها • وحينئذ شرح الحضر حل اللغز للاسكندر ، وأخبره أن هذا الحجر

« أن رجلا نحت تمثالا لفتاة في شجرة ، وجه الشخص الثاني وزين الفتاة • ثم جاء الشخص الثالث وأعطاه ملامح مميزة • أما الشخص الرابع فقد نفخ فيها الحياة • فالى من من هؤلاء تنتمى الفتاة ؟ هكذا سأل الملك أميرة لم يسبق لأحد أن جعلها تنطق بكلمة • وقد سبق لهذا الملك أن أمر بقتل الذين عجزوا عن الإجابة • ولكن الفتاة التي كانت تستمع إلى الأجابات غير الموفقة ، خرجت عن صمتها وقالت : ان الشخص الذي نحتها هو أبوها ، والذي زينها أمها ، والذي أعطاه ملامح مميزة هو معلمها ، والذي نفخ فيها الروح هو زوجها • وبهذا أطلعت الفتاة الملك على مقدار علمها ، فما كان منه إلا أن اتخذها زوجة له •

أما النوع الثاني من الالغاز ، فهو تلك الالغاز البسيطة التي تبرز في السؤال تناقضا غير مألوف في حياتنا العادية • ومثال ذلك اللغز الذي يسأل عن هذا الشيء الذي « على البحر ولا اتبلش » • فمن المألوف في حياتنا العادية أن كل من يعبر البحر بنفسه يصاب بالبلل ، ولكن اللغز هنا يناقض هذه الظاهرة المألوفة ، وينبئ أن هناك من يتمكن من عبور البحر بنفسه ، ولا يصاب مع ذلك بالبلل • ومثل هذه الالغاز التي نعرفها كثيرا يمكننا أن نطلق عليها اسم « ألغاز المخالطة » • وقد ألفنا في مثل هذه الالغاز - حينما تطرح للحل - أن يوجه للمسئول حينما يعجز عن الحل عبارة « غلب حمارك ؟ » • وأحسب أن هذه العبارة تعني أنه إذا كان حمارك قد أنهكه التعب فدعه يعيش • وبمعنى آخر أنه يتحتم على هذا الشخص الذي عجز عن الوصول إلى الحل أن يستسلم ويطلب الأمان • وعلى هذا فان المسئول في كلا النوعين السابقين يسعى للوصول إلى الأمان •

ولعلنا ندرك من الأمثلة السابقة أن الدافع وراء خلق اللغز هو اختبار شخص ما في درجة معرفته ، وليس هو الوصول إلى حل اللغز فحسب • ذلك أن السائل يكون عارفا بالإجابة الصحيحة ، وليس هناك ما يدعو لأن

وقال له : « اذا كنت تعرف أنك ميت لامحالة ، فلماذا تسرف في كل هذه الألطاع ؟ ولماذا تسعى الى معرفة المجهول ؟ عندئذ أجب الاسكندر : ان الانسان عبد لاطماعه ، فلولا الرياح ماتحركت مياه البحر . »

وقد يسبقو اللغز في بعض الحكايات الخرافية والشعبية في شكل مسألة محيرة تحتاج الى تفسير يكشف كذلك للانسان عن غرابة أمر من أمور هذه الحياة . ومثال ذلك حكاية « صاحب اللحية الزرقاء » :

فقد اشتهر عن هذا الرجل أنه كان يقتل زيجاته لأنهن يحاولن فتح الحجر المحرمة . وقد كان هذا الرجل يوفر لكل زيجاته حياة طيبة للغاية ، ثم يسلم لهن مفتاح حجرية واحدة ، ويطلب منهن ألا يحاولن فتحها . ولكن كل زوجة كانت تحاول - مدفوعة



بمثل عينه التي لاتشبع ، وليس في وسع شيء أن يضع حدا لشبعها سوى حفنة من التراب الذي يغطيها حينما يموت الانسان .

ولعلنا نلاحظ من هذا المثال أن الشخص الذي طرح اللغز للاسكندر شخص غير عادي . فهو يمثل طائفة اقتصت بالمعرفة والحكمة . كما أننا نلاحظ أن الاسكندر الأكبر عجز عن الوصول الى حل هذا اللغز . ومعنى هذا : أنه أثبت عدم كفايته لأن يدخل في زمرة هؤلاء العارفين الحكماء ، في حين أن الخضر عليه السلام قد توصل الى معرفة الحل . فكان ذلك تأكيداً لعلو مستواه في المعرفة والحكمة .

بعد ذلك نحاول أن نتحدث عن موضوع اللغز بصفة عامة . وإذا نحن دققنا النظر في الأمثلة السابقة ، فاننا نلاحظ أنها تتعرض جميعاً لكشف ظواهر غريبة في الحياة . فلغز أبي الهول يكشف عن غرابة أطوار هذا الانسان الذي يكون في بادئ الأمر طفلاً يزحف على يديه ورجليه ، ثم يكبر فيستغنى عن يديه ويكتفى بقدميه . ثم يصير كهلاً فيتوكأ على عصا ، تكون له بمثابة الرجل الثالث . أما اللغز الهندي فهو يصور لنا كيف أن الانسان يتشكل في الحياة وفقاً للظروف التي يعيشها . وقد ساهم - كما رأينا - أربعة أشخاص في تشكيل حياة الفتاة ، أو بالأحرى أربعة ظروف وأحوال : فالابنة تعيش في كنف والديها ، وكل منهما يلعب دوراً في حياتها . ثم تخرج الى الحياة لتكتسب تجاربها وتعاليمها بمساعدة أفراد غرباء . وبعد ذلك تتزوج فتشكلها الحياة الزوجية بشكل جديد آخر . أما اللغز الثالث وهو اللغز الذي كلف الاسكندر بخله ، فهو يكشف عن أهم خصائص الانسان في الحياة الدنيا ألا وهو طموحه الذي يبلغ حد الاسراف الى درجة أن هذا الانسان قد يطلب المستحيل . وقد عبرت حكاية الاسكندر عن هذا المعنى في موضع آخر ، حينما قابل الاسكندر أحداً الهندو الحكماء ودار بينهما نقاش طويل حول ماهية الحياة التي تودي بالانسان الى الموت لامحالة . وسأل الحكماء الهندي الاسكندر الأكبر



بغرابة هذا اللغز فتح الحجرة فى غياب زوجها ، بخاصة وأنها تمتلك مفتاحها . فإذا فعلت لم تر سوى ظلام مروع ، فتفلق الحجرة فى فزع ، ويسقط منها المفتاح وتظهر عليه فى الحال بقعة من الدم تكشف عن جريمتها . وهنأ تلاحظ أن لغز الحجرة المحرمة لا يعرف حله سوى صاحب اللحية الزرقاء . وبدلاً من أن تحاول الزيجات حل هذا اللغز بادراكهن وذكائهن يتسرعن فى طلب الحل من الحجرة نفسها . ولكن الحجرة لم تطلعهن الا على ظلام مروع يمثل الصالم المجهول الذى لا يحق لانسان أن يسعى فى اكتشافه ، بخاصة إذا كانت الحياة توفر له كل عيش طيب .

بعد ذلك نأتى الى مناقشة مسألة أخرى فى اللغز ، وهى شكله . فكيف ولماذا يتألف اللغز بهذه الصورة الغريبة ؟ سبق لنا أن ذكرنا أن اللغز يطرحه شخص يعد فرداً من جماعة العارفين الحكماء ، وهو يوجهه على سبيل امتحان شخص آخر ، ليرى ما إذا كان هذا الشخص يفهم لغة هذه الجماعة . ولابد لنا أن نفترض أن كل جماعة تستخدم لغة خاصة بها . فجماعة الصيادين مثلاً لهم لغتهم الخاصة ، وكذلك جماعة اللصوص .. الى غير ذلك . وبالمثل تستخدم جماعة الحكماء العارفين لغة تتسم بالغرابة والا كانت ملكاً مشاعاً للجميع . وعلى ذلك يمكننا أن نقول بادء ذى بدء : ان اللغز يستخدم اللغة الغريبة فى مقابل استخدام الانسان العادى للغة العادية . ويمكننا أن نوضح ذلك من خلال مثال من الأمثلة التى ذكرناها ، وليكن لغز أبى الهول . فإذا كان هذا اللغز يتسامل عن هذا الكائن الذى يمشى فى الصباح على أربع أرجل وفى الظهيرة على رجلين ، وفى المساء على ثلاث أرجل ، وأن الألفاظ العادية التى يستخدمها اللغز وهى الصباح والظهيرة والمساء تعنى مفهوم آخر غير المفهوم الذى يعرفه الانسان لهذه الأسماء . كما أن الرجل تكشف عن معنى أعمق وأكبر غير الذى ندرسه

من كلمة الرجل . فلفة اللغز أى اللغة الغريبة لاتهدف الى ذكر الأشياء .بسمياتها السكينة المصطلح عليها ، وإنما تهدف الى الإشارة الى مفز هذه الأشياء وإلى معناها العميق ، فاسم الشيء فى اللغز يحتوى على كثير من المعانى ، شأنه شأن الحياة حينما ينظر إليها من الأعماق .

وعلى ذلك يمكننا أن نقول باختصار : ان لغة اللغز هى لغة جماعة المتفلسفين الحكماء وهى تعبر بالتالى عن عالم الذى يعيشون فيه . انها تنبع من اللغة العادية ، ولكنها تسمى بها بعد ذلك الى مستوى فنى ، أى الى « التعبير التصويرى - على حد تعبيرنا الحديث - وهذه اللغة تتصل كل الاتصال بطبيعة اللغز ، فمن خلال هذه اللغة تنبع اللامحات الفنية والعمسوية ، وعن طريقها يكتسب اللغز صفتي الغرابة والتمعة ، فى أن واحد .

على أن شرحنا للغة اللغز لا يوفى السؤال

الذى يمتلك وسائل توصله الى المعرفة .
وليس عجيبا ان يقف الانسان العادى حائرا
أمام اللغز : ذلك لأنه يجد نفسه أمام
مسميات لا تحتمل بالنسبة لادراكه سوى
معنى واحد ، فى حين أن اللغز يستخدمها
بوصفها طلاس تحتوى على معنى خفى . وعلى
ذلك يمكننا أن نقول : ان اللغز تعبير بلغة
خاصة ، وهذا التعبير يوضع عن عمد فى قالب
سؤال معقد .



وبذلك نكون قد وضعنا ماهية اللغز
بجوانبه المتعددة . وقد ركزنا جهدنا على
اللغز فى صورته القديمة التى وردت الينا
ضمن تراث الآداب الشعبية . فالشكل
القديم لى نوع أدبى شعبى يعيننا على فهم
شكل هذا النوع ، وعلى ادراك بواعثه أكثر
مما تعيننا الأشكال الحديثة المتطورة . وليس
غريبا أن يبقى اللغز ، ويتطور ، وينسب باعثه
مع تطور العصور والاجيال . كما أن اللغز
لم يعد كشفا عن مفهومات عميقة بعيدة عن
ادراك الانسان العادى ، وتعبيرا عن الحكمة
التي يمتلكها بعض الأفراد ، وإنما أصبح
يستخدم - رغم احتفاظه بلغة اللغز الغريبة
وبشكله فى التسلية أحيانا ، وفى الكشف
عن غياه الانسان العادى بقصد خلق جو من
السخرية والمرح أحيانا أخرى . ويمكننا أن
نستشهد على سبيل المثال ببعض هذه الألفاظ:
فالسائل يحكى أن نابليون جاء الى مصر وهو
يرتدى « حمالة » لسرواله تنقسم الى ثلاثة
ألوان : الأبيض ، والأخضر ، والأصفر .

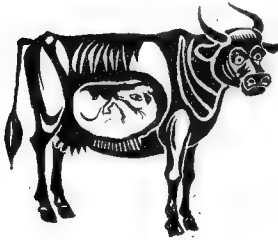
ثم يسأل السائل بعد ذلك عن سبب هذا .
وهنا نلاحظ أن السامع يركز تفكيره على هذه
الألوان الثلاثة ، وما يمكن أن تحمل من معنى ،
ومدى ارتباطها بحملة نابليون على مصر
بالذات . فإذا الجواب يقول بعد ذلك : ان
نابليون ارتدى هذه الحمالة ، لكي يرفع بها
سرواله . أو قد يسأل سائل عن السبب
الذى من أجله يعيش السمك بكثرة تحت
« الكبارى » . وهنا يتجه المستول الى ما يحفظه

قله . ذلك أننا لم نجيب بعد عن سبب اتخاذ
اللغز لهذه الوسيلة من التعبير . فليس من
الضرورى أن تكون اللغة الغريبة لغزا . فإذا
قلنا مثلا : ان الانسان يمشى فى كهولته على
ثلاث أرجل ، فإن هذا يعد لغة غريبة ، ولكنه
ليس بلغز . ولكن التعبير يتخذ شكل لغز
حينما نتساءل عن ماهية هذا الكائن الذى
يمشى فى المساء على ثلاث أرجل . فما سبب
اصطناع اللغز لمثل هذه الوسيلة فى
التعبير ؟

إذا كنا قد ذكرنا أن السؤال فى اللغز
يوجهه شخص عارف ينتمى الى جماعة
العارفين ، وأن هذا الجماعة لها لغتها الخاصة
بها ، فإننا نستطيع أن نقول : ان اختيارها
لصيغة اللغز بقصد اختبار شخص غريب فى
درجة معرفته ، يكون عن عمد . فالسؤال
البسيط يجيب عنه كل انسان ، ولكن
السؤال الذى يتفقد الى داخل الأشياء
لا يستطيع أن يجيب عنه سوى الشخص

القاص تتمثل فى الكشف عن عوالم مجهولة ، حتى ينتهى القارئ - شيئا فشيئا - الى المعرفة اليقينية • والقاص هنا أشبه بالقاضى الذى يحاول أن يقتحم عالم المتهم ، حتى يهتدى الى الحقيقة ، أى الى حل لغز المتهم •

ان الأدب الشعبى على • بالأفكار العميقة التى يحاول دائما أن يلبسها مشكلا فنيا رائعا • وكل نوع من أنواع هذا الأدب تتناول الحياة من زاوية من زواياها المتعددة • وما أروع الشعوب التى استطاعت أن تعبر عن طلاسـم الحياة بطلاسـم فنية ، لا تقل عمقا عن طلاسـم الحياة ، بل لا يقل الجهد الذى يبذل فى حلها عن الجهد الذى يبذل فى حل طلاسـم الحياة •



فى ادراكه الساذج عن سبب احتمال • وجود السمك تحت الكبارى • ولكن الاجابة التى يتوقعها كل انسان ، لا يمكن أن تكون اجابة عن اللغز • ولا بد أن تكون الاجابة الصحيحة غير متوقعة • أما جواب هذا اللغز فيقول : ان السمك يعيش بكثرة تحت الكبارى ، حتى يتقى المطر • ولعل هذين اللغزين يشيران فى وضوح الى ما ذكرناه ، وهو أن اللغز أصبح وسيلة للتسلية والترفيه شأنه شأن النكتة • وان اختلفا فى بواعثهما كل الاختلاف •

ان اللغز فى صورته الأولى يعنى الصراع من أجل ازالة الحواجز فى سبيل الوصول الى المعرفة • ويحدث نتيجة لذلك تغيير وتبديل لموقف الانسان من الحياة • ومما لا شك فيه أن اللغز الحديث ما يزال يحتفظ بشيء من هذا المفهوم ، وان كنا لا نعى ذلك كل الوعى • انه نوع أدبى شعبى مميز ، وهو يرد مفردا ، كما يرد فى ثنايا الحكايات الخرافية والشعبية ، والأسطورة بنوعيهما ، وفى الملاحم والسير الشعبية •

ونحن لا نبالغ اذا قلنا : ان الأدب الرسمى قد تأثر باللغز الى حد ما على الأقل من ناحية الشكل • ليست الرواية البوليسية لغزا تتشعب حلوله حتى يتكشف تماما فى نهاية الرواية ؟ ان الرواية البوليسية تحاول أن تكشف عن جريمة يكتنفها الغموض الى درجة أنها تتخذ صورة لغز محير • ومهمة



الحكايات الشعبية واهميتها دراساتها

د. م.
صفوت كمال

الحواديت الشعبية من أهم واقعة الموضوعات التي ابتدئها الخيال الشعبي ،
معبرا عن تخيلاته وتصويراته للحياة خارج ذاته وداخلها .. وتسم الحواديت الشعبية
بأنها غنية بالقول والفكرية .. واسلوب النظرة التأملية ، التي يرى بها الانسان وجوده
والوجود المحيط به .. سواء كان من واقع الحياة - او مما يتخيله فوق الحياة والطبيعة

ويتناقلها البعض عن طريق السمع او القراءة
كما حدث بالنسبة لآلاف ليلة وليلة ، التي
تعتبر من أهم واقعة السجلات للحكايات
الشعبية . ولكن الباحث الفولكلورى لا يهتم
بما هو مدون قدر اعتماده بما هو مروي
مشافهة .. فقيمة النص الشعبي ترجع
أساسا الى تداوله وتناقله واستخدامه فى
الحياة اليومية .. فالممارسة التلقائية هي أهم
خصائص المانورات الشعبية .. اما ما هو

وتعتبر المصدر الاساسى لكل المرويات ،
كما انها تحمل من ملامح التراث الشعبى
اكثر مما تحمل مرويات اخرى من التراث
الشفاهى . فالحكاية تسمع ، ثم تكرر بقدر
ما تعيها الذاكرة ، قد يضيف اليها الراوى
الجديد شيئا أو يحذف منها . وقد تروى
مرة اخرى كما هي دون حذف او اضافة ،
وان اصابتها بعض التغير فى تقديم أو تأخير
بعض الفقرات . وقد تدون هذه المرويات



الشعبية هي البداية العلمية الأولى لدراسة
المأثورات الشعبية، حينما قام العالمان الألمانيان
الاخوان جريم ، يعقوب جريم (١٧٨٥ - ١٨٦٣)
وويلهلم جريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) بجمع نصوص
كثيرة من الحكايات الشعبية التي يرويها أبناء
الشعب الألماني ، ويتناقلها مشافهة الاحفاد
من الأجداد .

وكان من اهداف عملهما هذا التعرف على
خصائص وقواعد اللغة الجرمانية ، ودراسة
القصص الشعبية ، ومعرفة بقايا الاساطير
الموجودة داخلها ، وأصل هذه الحكايات
والقصص ، وكما يجمعانها من روايتها في القرى
وداخل البيوت ، وقد نشرنا مجلدين تضمنا
ما جمعاه من حكايات شعبية صدر الاول سنة
١٨١٢ والثاني سنة ١٨١٥ تحت عنوان



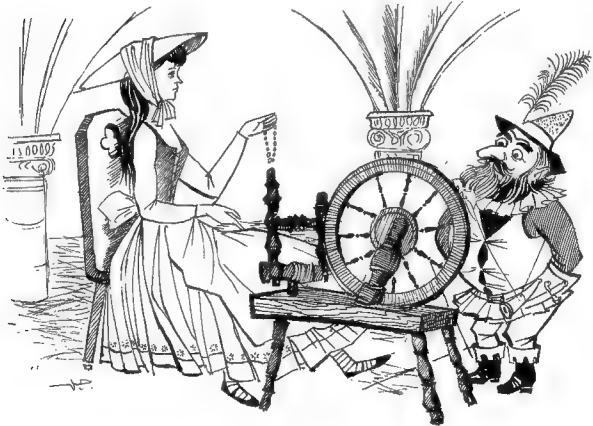
مدون ومحفوف فيمكن أن يكون من التراث
الشعبي قبل أن يكون من المأثورات الشعبية
.. فصفة الشفاهية هي صفة لزومية
للمأثورات الشعبية .. كما تتميز الحكاية
الشعبية بأنها تصوير للحياة الواقعية بأسلوب
واقعي ، أو بتجريد الأحداث وإعطائها صبغة
خيالية .. أو بتضارب الأحداث وتناقضها ،
حتى تصبح شيئا فوق عالم الواقع .. وأعلى
من التجربة الملموسة .. وهذا ينطبق على
الاشخاص حينما تحمل شخصيات الحدوته
صفات وقوى خارقة للطبيعة .. أو حينما تقيم
تجمل الحيوانات تحدثت .. أو حينما تقيم
علاقات اجتماعية بين عالمين متباينين : عالم
الانسان والحيوان .. أو عالم الانسان والجان
.. أو اكساب الإحجار والطيور قوى سحرية
تساعد البطل في تحقيق ما يريد .. أو حينما
تحدث عن عالم الغيبيات وما وراء الطبيعة :
الملأكة والجان، السالكين « سابع سما » أو
المقيمين في سابع أرض .. وقد تكون واقعية
تصف احداث ومادات وتقاليد اشخاص
معينين في قطاع مكاني محدود ، وفترة زمنية
معروفة ، ولكن بأسلوب فني يعتمد على السرد
واعطاء الصراع الدرامي في البيئة .. فالحدوته
أو الحكاية الشعبية ما زالت تلمس دورها في
اثراء المعرفة البشرية بتناقلها احداث الحياة
من فرد الى فرد .. ومن جيل الى جيل، ومن
مجتمع الى مجتمع .. فهي - بجانب انها
تحمل في بعض جوانبها بقايا الاساطير القديمة
- تحمل ايضا تصورا ووصفا لقطاعات من
الحياة الانسانية والاحداث التاريخية
والجغرافية لما لم يصل إلينا خلال التاريخ
المدون أو كتب الرحلات .. فالحدويات الشعبية
من أهم الموضوعات التي يهتم بها الباحث
الفولكلوري ، بل تعتبر دراسة الحدويات

في اماكن اخرى هي حكايات نازحة اصلا من اسلاف هند اوروبية . كما ان الحكايات مرتبطة بالاساطير ويمكن فهمها فقط من خلال فهم الاساطير التي تنتمي اليها اصلا .

تم تبني من بعدهما هذا الرأي العالم «ثيودور بنفي» (١٨٠٩ - ١٨٨١) صاحب النظرية البنفية التي تذهب الى القول بهجرة الحكايات الشعبية من الهند الى اوربا . وقد دلل انثى ارني (١٨٦٧-١٩٢٥) على صحة النظرية البنفية التي ترد اصل الحكايات الشعبية للهند ، وان كان في نفس الوقت دلل على وجود حكايات شمبية خاصة بسكان اوربا الغربية في العصور الوسطى ، كما القى ارني ضوءا كبيرا على انتقال الحكايات الشعبية

«الحكايات المنزلية» وقد لقي هذا الكتاب من الشعب الألماني اقبالا كبيرا ، حتى كان يعتبر الكتاب الثاني بعد الانجيل انتشارا داخل البيوت . ويعتبر جريم (يعقوب) مؤسس علم الفولكلور الذي اصطلح على استخدام المانورات الشعبية ، كترجمة علمية لهذا المصطلح الانجليزي « فولكلور » الذي استخدمه العالم الانجليزي سير جون وليام تومز في الثاني والعشرين من افسطس سنة ١٨٤٦ كمصطلح يدل على مادة المانورات الشعبية .

كما يعتبر يعقوب جريم صاحب النظرية القائلة بتناقل المانورات الشعبية مشافهة ، كما انهما صاحباً الرأي القائل بان الحكايات الشعبية التي تتشابه كل منها مع مثيلاتها



وكلها تندرج داخل وتحت هذا الموضوع .

هذا التقسيم من الصعوبة بمكان ، لتداخل موضوعات الحكايات الشعبية بعضها مع بعض ، كما أن الموضوعات ذاتها تتكون من وحدات صغيرة يمكن أن نسميها عناصر محورية . يدور حولها الموضوع المحوري ويتكون منها .

هذه الموضوعات الأساسية تتداخل مع مثيلاتها في حكايات أخرى . لذلك اتفق على اتخاذ تصنيف عالمي موحد للحكايات الشعبية كأساس لدراسة الحكايات الشعبية الذي وصنعه العالمان آرنى ، وستيث تومبسون ، والذي يسمى حاليا بتصنيف آرنى تومبسون ، نسبة إليهما معا . فالاول له فضل الريادة ، والثاني له فضل الريادة والتوسع .

هذا التصنيف يتكون من تقسيم عام لطرق الحكايات . فمثلا بالنسبة لتصنيف الحكايات الشعبية الهندية - وهو من أحدث التصنيفات التي نشرت طبقا لتصنيف ستيث تومبسون صاحب التصنيف العالي بالاشتراك مع الاستاذ واين روبرتس ، والذي اخترناه كنموذج في هذا المقال ، بسبب ان الاستاذ تومبسون قد اشترك في وضعه بنفسه . وكذلك لاهمية الدور الذي تقوم به الحكايات الشعبية الهندية في الحكايات الشعبية العالمية بصفة عامة ولانتقال كثير من الحكايات الهندية الى ماثوراتنا الشعبية وراثتنا العربية عن طريق ترجمة ونقل كتاب كلية ودمنة وارتباط الثقافة العربية بالثقافة الهندية بأكثر من رابطة - نرى هذا التصنيف اعتمد اساسا على المرويات الشفاهية ، أما الماثورات المدونة فلم يهتم بها . وما كان مدونا من

من الشرق الى الغرب في مسيح محلية . واتى ارني هو احد علماء الفولكلور الفنلنديين ، وأول من طور المنهج الجغرافي التاريخي في ابحاث ومنشأ تاريخ الحكايات الشعبية . وأول من وضع تصنيفا للحكايات الشعبية . . ففى ١٩١٠ نشر قائمة - صنف فيها كل انواع الحكايات المشهورة فى الماثورات الاوربية . وأعطى كل نوع من الانواع رمزا معيناً ، ونشر ذلك فى العدد الثالث لسنة ٩١٠ من دورية هيئة الفولكلور بفنلندا .

هذا التصنيف للحكايات الشعبية الذي وضعه آرنى ، قد راجعه وتوسع فيه العالم الأمريكى المعاصر الاستاذ ستيث تومبسون (١٨٨٥) ونشره سنة ١٩٢٨ تحت عنوان (طرز الحكاية الشعبية) ويعتبر تومبسون صاحب التصنيف الحديث للادب الشعبى . والحكايات الشعبية ، كتابه الاول سنة أجزاء نشر في المدة من سنة ١٩٣٢ - ١٩٣٩ - (فهرس العناصر المحورية للادب الشعبى) وفي سنة ١٠٤٧ صدر «الحكاية الشعبية» وقد صدرت توصية مؤتمر الفولكلور الذى عقد في بروكسل في سبتمبر سنة ١٩٦٢ بضرورة تطبيق هذا التصنيف فى جميع أرشيفات الفولكلور فى العالم (١) . فجميع الدراسات المتعلقة بالحكايات الشعبية تعتمد اساسا على التقسيم الصحيح لكل العناصر التى تدخل فى ميدان هذه الدراسات . هذا التقسيم للحكاية الشعبية الى موضوعات محورية . . «وتيفات» لا يمكن تحقيقه الا بدراسة الشكل العام للحكايات ولذلك يلجأ دارسو الحكايات الشعبية الى تقسيم الحكايات الى «طرز» كل طراز يحتوى على موضوعات رئيسية عدة : وكل موضوع ينقسم الى عناصر او احداث

(١) راجع مقال « التقدم في دراسات الفولكلور » للباحث بسجله ، المجلد « عدد ٩٣ سبتمبر سنة ١٩٦٤ »

المرويات الشفاهية التي جمعت من شفهائ
رواتها قد اشر اليه بعلامات مميزة . كما
اعتمد التصنيف - كما ذكرنا من قبل - على
التصنيف العام العالمى للحكايات الشعبية،
وقسّمت طرز الحكايات الشعبية فيه الى
تقسيم كبير عام حسب موضوعاتها يحتوى
على :-

١ - حكايات الحيوانات

٢ - حكايات عادية

٣ - نوادر ولطائف . وكل قسم منها يحتوى
على مجموعة من الطرز تندرج تحت رقم ١ -
٢٩٩ وهذه المجموعة بالتالى تنقسم الى مجموعات
فمثلا الحكايات الخاصة بالحيوانات المتوحشة
تندرج تحت رقم ١ - ٩٩ والحكايات عن
الحيوانات المفترسة والاليفة من رقم ١٠٠ -
١٤٩ ، أما التي تدور أحداثها حول الانسان
والحيوانات المتوحشة فمن ١٥٠ - ١٩٩ وهكذا
كل مجموعة لها مجموعة من الأرقام كل رقم
يدل على موضوع محدد وعنصر محورى هو
« موتيف الحدوتة » فاذا نظرنا الى قسم
الحيوانات عامة وجدنا ان القسم من رقم ٢٠٠ -
٢١٩ خاص بالحيوانات الاليفة ومن
٢٢٠ - ٢٤٩ عن الطيور وهكذا تخصص لكل
مجموعة من الموتيفات . مجموعة من الأرقام
أما المجموعة الأخيرة فهي من رقم ٢٧٥ - ٢٢٩
وهي عن حكايات الحيوانات التي تتداخل مع
أشياء أخرى غير ما ذكر .

١ - ٩٩ الخاصة بالحيوانات المتوحشة وجدا
ان من رقم ١ - ٦٠ به الحكايات التي تدور
حول الثعلب وأحيانا ابن أوى فمثلا رقم ١
يشير فى التصنيف الى الحكايات التي موضوعها
او عنصرها المحورى « موتيفها » هو (الثعلب
يسرق السلة) ورقم ٥٠ مثلا عن الاسبجد
المريض ورقم ٥٧ عن الغراب الذي فى فمه
نطعة جبن وحكايته معروفة حينما طلب منه ان
يفنى أما رقم ٦٢ مثلا فهو خاص (بالسلام بين
الحيوانات) الثعلب والديك الخ ...

فالرقم هنا لا يدل على حساسكايات واحدة
بنائها بل على موضوع محدد معين مثل « صداقة
الديك والثعلب »

فكثير من الحكايات تروى لنا مفارقات كثيرة
نمت بينهما ، حوادث تحكى مغامراتها أثناء
صداقتها ، فصداقة الديك والثعلب هي
« الموتيف » الممكن استخلاصه للتصنيف من
الشكل العام للحكايات التي تدور أحداثها حول
« صداقة الديك والثعلب » وبمعرفة رقم هذا
الموتيف يكفى أن يرسل الباحث رقمه الى أى
ارشيف للمأثورات الشعبية فى أى بلد من
العالم يطبق هذا التصنيف العالمى لمادة الحكايات
الشعبية فتصله مجموعة الحكايات الخاصة بهذا
الموتيف وبذلك يتسنى للدارس عمل دراسات
المقارنة بأسهل وسيله وادى أسلوب عملى
علمى .

واذا كان الثعلب يشغل جزءا كبيرا من هذا
القسم (من رقم ١ - ٦٩) فانا نجد أن من
رقم ٧٠ - ٩٩ مجموعة الموتيفات الخاصة

واذا نظرنا الى المجموعة الاولى من رقم

ج - من ٨٥٠-٩٩٩ روايات وحسكيات عاطفية .

د - أما القسم من ١٠٠٠-١١٩٩ فهو خاص بالحكايات التي تدور حول الحيوان الغبي .

أما القسم الثالث من التقسيم الكبير العام لطرز الحكايات الخاص بال نوادر والطرائف فهو من ١٢٠٠ - ٢٣٩٩ وينقسم بالتسالي الى احدى عشرة مجموعة لكل مجموعة أرقامها .

لهذا كانت العملية الأولى للباحث في شكل الحكايات الشعبية ، وأيضاً لمصنف هذه الحكايات هي : - إبراز الحدود الفاصلة بين الموضوع المحوري ، وأن يبين العناصر المتميزة داخل الموضوع . هذا التحديد يوضح في نفس الوقت كثيراً من الحالات ، ويلقى ضوءاً خاصاً على طابع تكوين عدد كبير من الحكايات ، وخاصة حينما نتابع مجموعة من الموضوعات يجمع بينها وحدة الزمن أو العلة . مثلاً : في الحكايات التي تدور حول الحيوانات ، أو المقطوعات الشعرية التي تتضمن مثل هذه الحكايات .

وتظهر الصعوبات الكبيرة في دراسة الشكل العام للحكايات الشعبية في حالات مختلفة ، وخاصة في الإقاصيص التي تدور حول الساحرات ، حينما تتكرر نفس العناصر في موضوعات متعددة ، ويظهر ذلك أيضاً حينما نصنفها .

هذه العناصر المتداخلة مع أكثر من موضوع

بحكايات أخرى غير الثعلب فمثلاً رقم ٥٧ عن « مساعدة الضعيف » **« الفيل ينقذ الفار »** **« الفار ينقذ الفيل »** . ورقم ٩٢ مثلاً عن **« الأسد يفرق لانعكاس وجهه في الماء ولعل معظمنا يتذكر قصة الأسد والأرنب حينما أخبر الأرنب الأسد ، بأن حيواناً آخر أخذ منه الطعام المد لغذاء الأسد . وذهب الأسد ليرى من الذي جرؤ واعتدى على طعامه ، فيدله الأرنب على البشر ، فينظر الأسد الى البشر فيرى وجهه في الماء فيقفز ليهاجم الأسد الآخر (انعكاس وجهه)** .

هذا عن المجموعة ١-٩٩ الخاصة بالحيوانات المتوحشة ، أما عن مجموعة الحيوانات المفترسة والأليفة التي تندرج تحت رقم ١٠٠ - ١٤٩ فإننا نجد مثلاً رقم ١٠٩ عن « حمار يتخفى في جلد أسد وينكشف أمره حينما يرفع صوته » .

أو مثلاً رقم ١٢٢ ج - عن « الحمل يفرى الذئب بأن يفنى وهكذا نجد « الموتيف » هو الذي يختار للتصنيف .

أما القسم الثاني من الحكايات الخاص بالحكايات العادية فهو من رقم ٣٠٠ - ١١٩٩ وهو ينقسم الى أربعة أقسام : -

أ - من ٣٠٠-٧٤٩ حكايات عن السحر ، وهذه المجموعة تنقسم بالتسالي الى ست مجموعات .

ب - من ٧٥٠-٨٤٩ حكايات دينية .

الكشف عن العناصر الأساسية لمكونات المادة التي يدرسها • فمن خصائص المادة المروية أنها تتكون من موضوعات محورية ، أو عناصر رئيسية لها معنى أو اهتمام كاف يجعل الراوي يتذكرها أو يحفظها ، ومثل هذه الموتيقات - كما ذكرنا - قد تكون أحياناً بسيطة ذات صورة بسيطة ، ولكنها كافية لتثير الاهتمام (الثعلب يقرى الذب لصيد السمك خلال الثلج بذيله) وقد تكون أشخاصاً ، أو مخلوقات ، أو أشياء أخرى (بطل أسطوري) طائر خيالي ، حجر سحري ، أو شيئاً خالداً وراء الحدث ، أو مكان (العالم الآخر) أو عادة اجتماعية (تجنب الحماة) ، أو معتقداً مقبولا ، وهذه الموضوعات الرئيسية أو العناصر المحورية (موتيفات) هي المادة التي تتكون منها الرويات في كل مكان • لذلك يمكن تحليل كل القصص - سواء كانت بسيطة أم معقدة - الى موضوعات وعناصر رئيسية • وتحليل مثل هذه العناصر يمكن للباحث أن يرى بالضبط ماهية ما يتعامل معه في حكايات أى جماعة ، وإلى أى مدى هي متميزة بذاتها ، وإلى أى مدى تشترك مع غيرها • وبوضع تصانيف موحدة للحكايات الشعبية لكل جماعة بشرية سيتاح للدارسين في كل مكان عمل دراسات مقارنة ، ونشر هذه التصانيف سيساعد مساعدة مباشرة دارس الحكايات الشعبية في أى مكان لعمل دراساته المقارنة بطلب المجموعة التي يدرسها من مختلف أرسيفيات العالم ، وذلك عن الموضوعات المرتبطة ببعثه بمجرد ذكر رقم المجموعة ، وقد لا يحتاج الى ذلك فيكتفى بمعرفة أماكن شيوع هذه الحكايات وانتشارها عن طريق الاطلاع على القوائم الخاصة بأرسيفيات العالم • وقد قامت بالفعل معظم الهيئات

يمكن تسميتها بعناصر ربط أو وصل ، لأنها تكون صلة بين مجموعات كاملة من الحكايات وتتحول الى وسيلة لتربطها ، أو تداخلها ، وتحويلها غير المنتظر أو تغايرها ، فهي عناصر موحدة أو على الأقل متشابهة كالتى نجدها مثلاً فى حكايات الحيوانات الأليفة ، التى تساعد البطل فى أوقات الخطر ، وتنفذ حياته ، أو تعيدها اليه بعد فقدها • هذه العناصر تساعد فى التعرف على أصل ومنشأ الحكايات ، كما أنها توضح - الى مدى كبير - حقيقة مكونات كل حكاية •

لذلك كان من الضروري وضع تصنيف عام لأنواع الحكايات الشعبية وطرزها وموضوعاتها وعناصرها ، حتى يتسنى للدارس



علميا على طرائق وأساليب الجمع الميداني ،
والثبوت من صحة المادة المجموعة من شفاه
رواتها .

لذلك تحرص مراكز وهيئات الفولكلور في
العالم على تدريب جامعي المرويات الشفاهية
على طرائق العمل الميداني . واتجهت البحوث
الى محاولة وضع أسلوب موحد لعمليات الجمع
مادام قد اتفق على أسلوب واحد للتصنيف .
هذا الأسلوب بالطبع سيكون به مجال حرية
التطبيق حسب ظروف كل بيئة . ومن أحدث
وأحسن الكتب التي صدرت بهذا الشأن ،
كتاب مدخل للفولكلور الايرلندي الذي وضعه
العالم الايرلندي سيان سوييان الذي صدرت
طبعته الثانية سنة ١٩٦٣ بعد ادخال تعديل
كبير واضافات كثيرة على الطبعة الاولى التي
صدرت سنة ١٩٤٢ مرشدا لجامعي الفولكلور
الايرلنديين . وتعتبر الطبعة الثانية من هذا
الكتاب كتابا جديدا قائما بذاته وان كان في
حقيقته تطورا للأفكار والطرائق العلمية التي
ذكرت في الطبعة الاولى .

من هنا تظهر أهمية وضرورة البدء
في جمع الحكايات الشعبية ودراسة أسلوب
التصنيف العلمي . اذا كنا نهدف بالفعل الى
تحقيق دراسة علمية لمأثوراتنا الشعبية التي
هي - بحق - التعبير الصادق عن قيم هذه الأمة
ولنكتشف حقيقة مقوماتنا الفكرية وقيمنا

الجمالية والاجتماعية .

وحيثما نطالب بالبدء بالاهتمام بدراسة
الحكايات الشعبية لا نطالب بذلك ، لانها كانت



العلمية المشتغلة بدراسة المأثورات الشعبية
بتصنيف مادتها من المرويات الشفاهية
وخاصة الحكايات الشعبية طبقا لهذا التصنيف
العالمي الذي بدأه أنثى آرنى وكمله ستيت
ثومبسون وتحرص هيئة الفولكلور الفنلندية
بهلسنكي على نشر هذه القوائم في دوريتها .
ومن البديهي أن هذه القوائم لا يمكن أن تتم
الا اذا كانت لدينا مادة مجموعة من الحكايات
الشعبية جمعت بطريقة علمية من رواتها
الاصليين ، والثبوت من اصلتها وتناقلها
مشافهة وليست نقلا عما تقدمه المطابع أحيانا
من نصوص محرفة . وهذا يحتاج بالطبع الى
تدريب الجامعيين لمثل هذه المرويات تدريسيا

نقطة البدء في دراسات الفولكلور كما ذكرنا ،
ولا لأنها وسيلة من وسائل الكشف عن تاريخ
وشكل القصة العربية قبل أن تتخذ شكلها
الحديث الذي اقتبس من الرواية والقصة
الأوروبية . بل نطالب بذلك لأن الشعب حينما
أبدع حكاياته لم يبدع العمل الفني يقصد به
التسلية أو الترفيه ، ولا لأداء وظيفة في حياته
اليومية فحسب ، بل أبدعها لينقل من خلالها
ما يريد أن يقوله مباشرة أو بطريق غير مباشر ،
وليصور فيها أحييته ، وليقدم من خلال سرد
أحداثها وقائع الحياة والشخصيات كما
يتخيلها ، وكما هي بالفعل ، أو كما ينبغي أن
تكون ، كما يصور الفنان الشعبي في الحكايات
الشعبية والحواديت نماذج من تقاليده وعاداته ،
وصفا لأسلوب الحياة وأحداثها في فترات
قصر التاريخ أحيانا عن أن يوضحها أو
يسجلها . ولكن سجلها التاريخ الشفاهي للأمة
خلال ماثورات الشعب الشفاهية .

كما تحمل الحواديت بعض بقايا الأساطير
التقديمة ، حينما تقابله الحية المجنحة والحضان
الطائر . . . والظائر الذي ينقل له الحكمة وأسرار
الحياة ، كما أنها غنية بالقول والفكرية
والأخلاقية . علاوة على أنها في معظم موضوعاتها
تحمل تسجيلا أو وصفا لقطاع كبير من الحياة
قد يكون ذلك الوصف بأسلوب واقعي صريح
وكثيرا ما يكون الخيال قد لعب دورا كبيرا فيها .

ومن الصعوبة بمكان التعرف على هذه
الخصائص والمقومات الفكرية والوجدانية دون
دراسات شاملة مقارنة للتراث الانساني ككل .
فالعناصر الشعبية الشفاهية تنتقل من مجتمع

الى مجتمع ، وقد تظل محتفظة بشكلها الاصيل ،
دون أن يصيبها التعديل والتغيير ، لتتخذ شكل
المجتمع الجديد الذي انتقلت اليه . . . وكلما
ازداد الاحتكاك الاجتماعي لمجتمع ما مع غيره من
المجتمعات زادت عوامل التداخل واكتساب
عناصر جديدة . فالحكايات الشعبية من أكثر
موضوعات الادب الشعبي خاصة ، والماثورات
الشعبية عامة تأثرا بحكايات المجتمعات
الأخرى ، لأنها لطبيعتها كمادة مروية تجد من
السامعين انتباها ورغبة في سماعها وتناقلها .
كما أنها لما تتسسم به من اعطاء معلومات
ومواقف تستثير انتباه السامعين ، فيعتمد
الراوي الى اضافة صفات من خياله على مايقصمه
من وصف وسرد لأحداث من الواقع فيمتزج



كما أن الخواص الشيعية هي نسيج متكامل نسجه الشعب متضمنا : ثقافته وتصوراته ، عاداته وتجارب ، خبرة الحياة يقيمها في أسلوب فني وبناء روائي .

ودراستها لها هي وسيلة من وسائل الكشف عن مقومات الشعب الفكرية والوجدانية والمقننية . وموقفه من الحياة . وتصوره للوجود داخل ذاته وخارجها .

صفوت كمال

فيها الواقع بالخيال بل يكاد الخيال فيها أن يصبح حقيقة .

لذلك كان من الضروري فرز هذه العناصر وتصنيفها . ولن يتسنى ذلك الا بجمع الخواص ذاتها .

فالإنسان حينما أبدع مآثوراته وتناقلها ، أبدع فيها . . ولها ، أدوع ما عرفته أنبشيرة من أبداع فكري وديني وفني ، صاغ فيها فلسفته التي هي ببساطة فن الحياة .



الأوبرا فن شعبي



بقلم: عبد الفتاح البارودي

وبوتشيني وبيزيه وروسيني .. الخ .. دون أن يشعر بها رجل الشارع ورجل المصنع ورجل الحقل ، ودون أن تؤثر أى تأثير فى فنونا المسرحية أو الموسيقية ، ودون أن تعمق تفكيرنا الفنى أو تصحيح مفهوماتنا الفنية .. لماذا ؟!

النشأة الزائفة

إن هذه الأوبرات قدمت تقديمًا زائفًا ، نتيجة لسبب واحد ، وهو أن دار الأوبرا نفسها أنشئت انشاءً زائفًا .. فهى لم تنشأ استجابة لحاجة الجماهير ، ولا نتيجة لتطور حتمى فى الفن ، وإنما أراد سادة المجتمع الماضى وقتئذ مجرد محاكاة المظاهر الفنية فى أوروبا والدليل على ذلك - وهو دليل لا يقبل الشك ولا يحتمل الجدل - أن هذه الدار لو أنها أنشئت كضرورة فنية بأى شكل أو بأى معنى أو بأى تفسير ، لساعدت على ظهور مؤلفين للأوبرا ، وجمهور يعشق الأوبرا .

فن الأوبرا ، هل هو فن أرستقراطى ، أم فن شعبي ؟! ربما توهمنا النظرة السطحية إلى الأوبرات وفخامة أزيائها وديكوراتها ، وضخامة تكاليف إعدادها وعرضها ، أن الأوبرا فن الأرستقراطيين ، ولكن الحقيقة أن هذا الفن - مثل كل الفنون بلا استثناء - فن شعبي ، ولولا أن الشعوب احتضنته لما عاش إلى الآن ، وبديهي أن هذا الاحتضان دليل على ارتباطه بالوجدان الشعبى .

كيف اتهمناه إذن بأنه فن الأرستقراطيين ؟ إن هذا الاتهام هو أحد الأخطاء الشائعة فى حقلنا الفنى .. وقد أكد هذا الخطأ أن فن الأوبرا مرتبط فى أذهاننا بدار الأوبرا منذ أن كانت مسرحًا لا يرتاده غير الأرستقراطيين .. وفعلًا.. هذه الدار أنشئت انشاءً أرستقراطيًا، وظلت حوالى ٨٠ سنة تقدم مواسم أرستقراطية متتابعة ؛ لأرضاء الأرستقراطيين فقط ... كانت طوال تلك السنوات تقدم أوبرات فردى



قاعة الأوبرا .. في انتظار جماهير الشعب

الخضوع أدى الى قتل « الابداع الفنى » والى قتل عرائس الشعر والموسيقى ، وذاب التعبير المسرحى فى الفسافى نثرية واستعارات فيها فخامة ووطنية ولكن ليس فيها تعبير ، وذابت الموضوعات المسرحية فى « أخلاقيات » كاذبة ، وتحول الفنانون المسرحيون الى « عبقليين » ، وهم فى الحقيقة متجمدون ، بدليل أنهم عجزوا عن الابتداع ، وركزوا اهتمامهم فى تقليد الأقدمين تقليدا أعمى ، وكذلك تحول الشعر الى نظم يحتفل بالأوزان والقوافى ، ولهذا ابتعد شيئا فشيئا عن المسرح وأصبح أداة تستخدم فى صياغة العلوم مثل الجبر كانت النتيجة المحتمة لهذا كله أن الناس

ولكن الواقع يؤكد لنا أنه رغم وجود دار للأوبرا فى بلادنا وفى قلب القاهرة ، لم يولد فيها مؤلف واحد ، بل انها عجزت عن خلق الشئف بفن الأوبرا ، بل عجزت حتى عن اثاره الاسماء الشعبى بهذا الفن .

ان الاوبرات التى قدمتها كانت منفصلة انفصالا تاما عن الشعب وعن وجدانه وعن احتياجاته .. وحفلاتها فى جميع المواسم بلا استثناء كانت محرمة على الشعب ، فان ارتفاع اسعار تذاكرها لم يسمح بدخولها الا لطبقة معينة .

اما أفراد الشعب فلم يجدوا لهم مكانا فى دار الأوبرا ، وكان بعض الذين يتطلعون الى دخولها - ولو للرغبة فى الاستطلاع - لا يجدون غير الباب الجانبى المؤدى الى سلم حلزوني ، يتسلقون عليه الى أعلا التياترو ، ليشاهدوا أوبرات ليس بينهم وبينها أى صلة موضوعية او فكرية او فنية .

ان هذا لا يعنى أن هذه الاوبرات غير ذات صلة بالوجدان الشعبى ، بل بالعكس ، فان فن الأوبرا لم يكن من الممكن أن ينشأ لولا الاحساس الشعبى بالشعر والموسيقى ، وهما قوام الأوبرا .. كذلك نشأ عند الاغريق وان ظل منصهرا فى مسرحياتهم ، وكذلك نشأ فى الأوبرا كفن مستقل ، بعد أن ضاق الناس بجفاف التعبير وتجمد المسرحيات فى قوالب مترمة فى المهود التى تحكم فيها الملوك ورجال البلاط الملكى ، وحولوا المسرح - وهو فن شعبى أيضا - الى فن روتينى مسجون فى قوالب شكلية ، ومن أجل ذلك جفت روح الشعر وتلججت حرارة الموسيقى فى المسرح ، وأصبحت الحوار المسرحى مجرد مطارحات نثرية باردة ، وأصبحت الشخصيات المسرحية مجرد أشباح ترتدى ملابس مزرکشة ، وتحرك فى وقار مصطنع ، وتحدث بأدب متكلف ، ونتج عن ذلك مسرح يسمى فى تاريخ الفن بـ « المسرح الكلاسيكى الزائفة » ، وهو فى حقيقته لا صلة له بالفن الكلاسيكى ، وكل ما فى الأمر أنه خضع للوحدات الثلاث وما إليها من مقومات المسرح الكلاسيكى خضوعا شكليا ، وهذا



مشهد من أوبرا عطيل

ابتعدوا عن هذه المسارح الملكية الزائفة ،
والتفوا حول الرعاة وهم يعزفون أناشيدهم على
مزمارهم وحول الفلاحين وهم ينشدون ألحانهم
في حقولهم ، وكانت هذه الأناشيد والمزامير
والألحان هي نقطة البداية لفن جديد ومسرح
جديد هو فن الأوبرا ومسرح الأوبرا ، وشيئا
فشيئا تكامل هذا الفن وهذا المسرح الى أن
ظهرت أوبرات فردى وبوتشيني وبيزيه ..
التي نفس الأوبرات التي عرضتها دار
الأوبرا عندنا .

الأوبرا والأغنية

واذن فهذه الأوبرات ليست بعيدة عن
الوجدان الشعبي ، بل هي تعبير عن هذا
الوجدان ، ولكن الأرستقراطيين باعدوا بينها
وبيننا وفي الماضي ، لأن فساد التراكيب في
مجتمعاتنا القديم حال بين الشعب وبين الثقافة
الحقيقية .. أن الأرستقراطيين والاقطاعيين
الذين كانوا يسيطرون على المجتمع القديم لم
يكن من مصلحتهم أن يتخفف الشعب ، ولهذا
أوهموه - فيما أوهموه - أن الأوبرا فن
أرستقراطي :

أوبرا القاهرة (منظر ليل)



النشاط الفني ، وعادت الأغنية الفردية مرة أخرى .

شعبية الأوبرا

لو كان المجتمع القديم يسمح بالثقافة الحقيقية لما حدث هذا الانتكاس اطلاقا ، ولاستمر التطوير الى مرحلة الأوبرا . ولكن الذين سيطروا على مجتمعنا القديم سيطروا بالطبع على الثقافة ، وأبقوها ثقافة شسكلية زائفة ، وكذلك سيطروا على الفن وأبقوه فنا شكليا زائفا ، ولهذا بقيت فنوننا في مرحلتها البدائية ، وبقيت محاولات التطوير ارتجالية، وبقيت الأغنية الفردية هي التعبير الغنائى الوحيد الذى لم يجد الناس غيره ، ولم يكن من الممكن بالبداهة أن يجدوا التعبير الشعبى فى الأوبرا ، لانهم لم يعرفوها اطلاقا ، ولم تسمح ثقافة العصر بالتطور اليها .

من أجل ذلك لم يحرم الشعب فقط من مشاهدة الاوبرات فى دار الأوبرا ، بل حرم أيضا من الافادة منها ، وحرم من التطلع اليها وحرم من ادراك انها فن شعبى .

ولا شك فى أن الأوبرا بطبيعتها فن شعبى . ففى من حيث تشكيكها « مسرحية غنائية » وارتباطها بالمسرح والغناء وبالموسيقى يؤكد شعبيتها . فمن المستحيل أن يوجد مسرح بلا جمهور وبلا تعبير عن هذا الجمهور ، ومن المستحيل أن يوجد جمهور مسرحى فى مسرح لا يعبر عنه ويتجاوب معه وينفعل به .

ويؤكد تركيبها الفنى أيضا شعبيتها ، ففى مرحلة متطورة عن الأغنية ، وهذا التطور يتمثل فى تقييم الالتقاء الفردى الى لقاء جماعى يعبر عن موضوع ويتخلله الحوار وتصوير الأحداث ، وتؤدي ذلك مجموعات من الكورس والمشددين والموسيقين ، وكل هذه العناصر تتشابه وتتصاهر لتتقدم عملا موضوعيا وجماعيا ، ويستحيل أن يجلس الناس على مقاعدهم دقيقة واحدة إذا لم يكن فى هذا العمل ما يجذبهم اليه ويجذب اليهم .

وتاريخ الأوبرا أيضا يؤكد شعبيتها
انها منذ بداياتها الأولى تكونت خانها من

والحقيقة ان أى فن مرتفع المستوى الفنى ، ولأن الارتقاء فى هذا الفن - أو فى أى فن - ليس معناه اطلاقا الارتقاء عن الشعب ، بل بالعكس ، فان الفن يزداد ارتفاعا كلما ازداد اقترابا من الشعب ، ومن الخطأ أن يظن أن هذا الاقتراب يؤدي الى السطحية مثلا ، ومن الخطأ أن يظن أن الانتاج الفنى الأكثر سطحية هو الأقرب الى الشعب .

فالأغنية الفردية السطحية مثلا ليست أقرب الى وجدان الشعب من الأوبرا . . ان الفنون كلها - بلا استثناء - ترتبط بالشعب بمسافات وأبعاد تتناسب مع تضحجها . . ان الأغنية ، وحتى الأغنية الفردية ، اذا كانت متكاملة فنيا تعتبر تعبيراً شعبياً ، وهى فى هذه الحالة أقرب الى الشعب من الأوبرا اذا كانت هابطة المستوى الفنى .

واذن فالعبرة بالقيمة الفنية .

وكل الفنون ذات القيمة الفنية تعتبر فنونا مرتبطة بالشعب ، لأن هذا الارتباط لا يمكن أن يتحقق الا اذا توافرت له القيمة الفنية التى تؤهل لذلك . .

وانما تختلف الأوبرا الحقيقية ، أى المتكاملة فنيا ، عن الأغنية الحقيقية ، أو المتكاملة فنيا أيضا ، فى أن كلا منهما يمثل لونا معيناً له ملامحه ومواضعاته الخاصة به دون سواء من الفنون ، وكل ما فى الأمر أن الفن الغنائى له مراحل كثيرة تبدأ مثلا بالأغنية ، ثم تنمو الى الأوبريت ، ثم الأوبرا اذا توافرت أسباب النمو . . والذى حدث عندنا أننا توقفنا عند مرحلة الأغنية الفردية لأن ثقافتنا فى المجتمع القديم لم تسمح بهذا النمو . . ان الذين سيطروا على مجتمعنا القديم لم يكن يناسبهم من الفنون الغنائية غير الأغنية الفردية التى لا تعبر عن شيء ولا تؤدي شيئا غير التطريب والتخدير وعندما حاول سيد درويش وزملاؤه أن يطورو الأغنية الى أغنية جماعية تم الى الحان مسرحية وأوبريتات لم يجدوا المجال الذى يساعد على هذا التطوير ، ولهذا لحطم بعدهم مسرحهم الغنائى ، وانعكس



شهد من (أوبرا عيلى)

المسرحى بأن يصور المواقب الوخيمة التى يتعرض لها كل من يحاول السخرية بتقاليد التأليف أو الخروج عليها أو استخدام أساليب غير مألوفة ... الخ .. ان الناس تركوا كل هؤلاء «العقليين» ومسارحهم واندفعوا بحماسة شديدة الى مسارح الأوبرا ، أو الى البدايات الفنية التى تبلورت فى الأوبرا .

وطبعا لم يترك المتزمتون هذه الظاهرة تمر بسهولة ، بل دافعوا دفاعا مستميتا عن مسرحهم المتجمد الذى عجز عن التعبير عن مشاعر الناس وانفعالاتهم .. ان ذلك المسرح بدأ يتجمد فى أواخر القرن السادس عشر لأسباب كثيرة جدا ، والإسراف فى إخضاعه للمنطق العقلى ، والإسراف فى سجنه بين القيود الكلاسيكية ، ولكن السبب الرئيسى ، أو السبب المشترك والمباشر هو ابتعاد هذا المسرح عن الناس ، ونتيجة لنزوة الناس عليه ظهرت بدايات الأوبرا لتحرير التعبير المسرحى من الصيغ والالفاظ والنثر ، ليتمكن بالموسيقى

أهازيج الرعاة والفلاحين حيثما كان السواد الأعظم من الناس رعاة وفلاحين ، وتكونت موضوعاتها وحنانها من أحلامهم وآلامهم وآمالهم واستهدفت التعبير عن وجدانهم .. ان هؤلاء تركوا المسرح التقليدى المتجمد، وتركوا « العقليين » يناقشون رواياتهم مناقشات لغوية من حيث كونها تراعى أو لا تراعى قواعد « بوالو » فى فن الشعر ، وتركوا المؤلفين الذين توهموا أن لا مجال للإبتداع ، وأن التأليف هو تقليد القدامى ، والا وقع المؤلفون فى ضلال ، وتركوا النقاد الذين طالبوا بالتزام تلك الأصول الفنية المتجمدة بدلا من اطلاق حرية التعبير ، وطالبوا بفهم الكلاسيكية على أنها « صياغة معينة » ، وفسروا الملحمة بأنها « عمل أخلاقى صدىه اصلاح الخلق » بمعفوماتهم ، وفسروا الشعاع بأنه الذى « يجمع بين الفائدة والتسلية » ، وكذلك تركوا الذين عارضوا كل محاولات التجديد وسموها تهكبا ، وتركوا الذين الزموا المؤلف



شهد من أوبريت (ليلة من ألف ليلة)

وينهب أموالهم ، والغانية تخادع البرجوازي وتنهب ماله ، وهكذا يفسد « توركاريه » ١١

وحدث « رد فعل » في المسرح التقليدي طبعاً ، ونتج عن ذلك تصارع بين الاتجاهين ، وأدى هذا التصارع الى تصدع التقاليد المسرحية ، وانفسح المجال للتعبير عن العواطف التي لم يستطع المؤلفون « العقليون » التعبير عنها لأنهم وضعوا رواياتهم في قوالب جافة .. ان هذه القوالب الجافة بدأت تتفتت ، ومن هنا ظهرت محاولات ارتجالية فيها شيء من الشطط وشيء من الغرابة ولكن الناس وجدوا فيها متعة أكثر من المتعة التي قلما كانوا يجدونها في الروايات التقليدية .. كانوا مثلاً يفضلون الروايات التي ترضي الخيال على الروايات التي ترضي الذكاء ، وكانوا يفضلون الأحداث التي تجتنب آذانهم ويمسحون عن الأحداث التي يحتاج فهمها الى تعقق في التفكير ، وهكذا ظهرت حكايات عن الشياطين والجن والسحر والسكاري والمطاردات .. الخ .. انها حكايات

والشعر والغناء - أي بالأوبرا - التعبير عن الناس وعواطفهم ومياعهم وأحزانهم ، وطبعاً هاجم المتزمتون هذه البدايات ، وسخروا من استخدام الغناء والموسيقى في التعبير ، وقالوا ان من السخافة والحماقة أن تصور الأحداث المسرحية بالأغاني ، وتدار المناقشات بالحوار الغنائي ، وهكذا دارت معركة حامية ، فمن الذي انتصر فيها ؟؟

انتصار الشعب

انتصر الناس .. انتصر الشعب ... كيف ؟؟

ان الناس لم يجدوا في التراجيديات التقليدية تعبيراً عن مآسيتهم ، ولم يجدوا في الكوميديات التقليدية تعبيراً عن حياتهم ، وظهرت حاجتهم الى فن جديد ومسرحيات جديدة يجدون فيها موضوعات غير الموضوعات التي سئموا مشاهدتها ، وفيها شخصيات تختلف عن الشخصيات المتجسدة ، وبدوا يهربون من المسارح التي تقدم روايات ترضي مزاج الأرستقراطيين الذين تحكموا في المجتمعات الأوروبية وأصابوها بالتحلل ، ولهذا حاربوا الفنانين الذين بدعوا بمسرحين مظاهر هذا التحلل في رواياتهم ، فمثلاً اغلقوا مسرح فرقة « الكوميديا دي لارني » وأبعدوا ممثلها الإيطاليين من باريس سنة ١٦٩٧ لأنهم كانوا يسخرون من مساوئ المجتمعات الأرستقراطية التي تفشى فيها الفساد ، وكانوا يتناولون هذه المساوئ في رواياتهم الضاحكة بكل جرأة ، ولكن رغم اغلاق مسرحهم كان الناس يرددون نكاتهم التي يتهكمون بها على الطبقة الأرستقراطية وشسابها الطائش ورجالها المعجزة المتصانين ونسائها المتهيمات ..

وظهرت في المسرح شخصيات جديدة تعبر عن سيطرة المال على ذلك المجتمع ، ومنها شخصية « الحادم توركاريه » الذي وقف على المسرح ليعلم أن المال هو قوام الحياة ، وأن أي فرد يستطيع أن يكون له شأن كبير في المجتمع ويصبح « أستاذاً في الفن معبوداً للغانيات » بالمال فقط ، وعلى هذا الأساس تسير أحداث المسرحية في سلسلة من المخادعات ، فنرى أن البرجوازي يخادع الناس

معركة الأوبرا

لم يظهر هذا المسرح بسهولة ، فإن أنصار المسرح التقليدي عارضوه بشدة ، ولكن في النهاية انتصر المسرح الجديد ، انتصر المسرح الجديد ، انتصر المسرح الغنائي ، انتصر فن الأوبرا لأن الناس هم الذين أقاموه .

إن أنصار المسرح التقليدي اتهموه بأنه فن الحماقة ، وفن إهانة العقل ، وفن تملق الجماهير . كانوا يوجهون إليه هذه الاتهامات لأنه - في رأيهم - هدم كل قواعد المسرح . كانوا يتساءلون كيف يمكن تأدية الحوار بالفناء إذا استلزم الأمر - في رواية ما - أن تدور أحداثها حول مجموعة تناقض موضوعا ما ، هل يمكن أن تدور المناقشات بالفناء ؟ وهل يمكن - مثلا - أن تصور معركة بالوسيقى ؟! وهل يمكن أن يصدر أحد السادة أوامره إلى الخدم بالأغاني ؟! إن هذا في رأيهم يلغى وظيفة الحوار المسرحي .

ثم فوق خشبة المسرح . . إن أنصار فن الأوبرا وضعوا ديكورات جديدة واستخدموا مناظر غريبة من الورق المقوى ، لأنهم صنعوا من هذا الورق أدوات جديدة تساعد على التعبير والتأثير ، فإن طبيعة نصوص الأوبرا استلزم عريبات تتحرك على المسرح ، وتصدع إلى فوق ، وتهبط إلى تحت ، وكذلك استخدام مؤثرات مرئية لتصوير المفاجآت ، وهذا كله - في رأي أنصار المسرح التقليدي يلغى المنطق المسرحي .

إن أنصار المسرح التقليدي استندوا إلى حججهم العقلية في المهاجمة ، ولكنهم لم يدركوا أن فن الأوبرا نشأ نتيجة حاجة الناس إلى « تقدير » الفن المتجسد ، وفعلا ولد المسرح الغنائي الجديد وتهاافت عليه الجماهير بحماسة لأنها لم تمد في حاجة إلى الفن القديم .

خلال هذا الصراع بين القديم والجديد ظهر فريق ثالث حاول المصالحة الفنية بينهما . . ظهر بعض مؤلفين في إيطاليا أرادوا أن يكتبوا مسرحيات غنائية تخضع للقواعد التقليدية وتهتم بالنص الأدبي ، ولكنهم فشلوا ، وكان فشلهم بداية ظهور أهم نظرية في فن الأوبرا ،

لا تروق « النبلاء والفضلاء » ، ولا تخضع « للقواعد » ، ولكن الناس رددها وأقبلوا عليها في حماسة ومرح وإبهاج ، لأنها ساعدت على تحطيم المسرح المتجسد ، وانتشرت هذه الألوان انتشارا سريعا ، واتسعت للتعبير عن عواطف الناس ومشاعرهم وأحلامهم وآمالهم ، وظهر فعلا من صفوف الناس مؤلفون يقدمون لهم هذه الألوان ، وأصبحت ألوانا جديدة - بسبب ابتعادها عن القواعد القديمة - وأضافت عناصر جديدة تسائر وتؤكد وتدعم اتجاهها الجديد نحو اجتذاب العين والأذن ، مثل استخدام الحركات الساخرة في الأداء ، والملابس التي تعبر عن الشخصيات ، والموسيقى التي تعبر عن مختلف العواطف ، وبين كل العناصر الجديدة التي برزت الموسيقى ، ومجاميع المنشدين ، وهكذا بدأ ظهور مسرح جديد يهتم بالتأليف الموسيقي أكثر مما يهتم بالنص الأدبي .

مشهد من أوبرا (لا بوهيم)



لا حصر لها .. واذن فالمشكلة هي : كيف
نمارس هذا الفن ؟!

لكي نعالج هذه المشكلة يجب أن نعرف
اسبابها أولا .. واذن فالسؤال الذى يجب ان
نبدأ بمناقشته أولا هو : لماذا لم نمارس فن
الأوبرا :

الاسباب كثيرة ، وأهمها اننا - أولا - لم
نكن نعرف التفكير المسرحي ، وبدئنا أن
الابورا لا تظهر ، ولا يمكن أن تظهر في بيئة
لا تدرك مدى ارتباط المسرح بالموسيقى ...
وثانياً لأن الأوبرات التي عرضت عندنا لم
نستفد بها ، لأن عرضها كان منفصلاً عن
الشعب ، وكان المقصود به تسليّة الطبقة
الارستقراطية التي لا تدرك طبيعة ووظيفة هذا
الفن .. وثالثاً لأن البلاد التي نشأت وازدهرت
فيها الأوبرا كان فيها الموسيقيون الدارسون
الذين مارسوا تجاربهم فيها بفهم ووعي ...

أن أول أوبرا سجلها التاريخ - كما اتفق على
ذلك مؤرخو الفن - اسمها (دافنى) ضاعت
نوتتها الموسيقية .. وثاني أوبرا اسمها
(ايزودتشي) ضاع اسم مؤلفها، ولكن من النوت
الموسيقية الخاصة بها نعرف أن البدايات
الأولى حاول مؤلفوها استخدام (الكونترابونت)
والكورس والحسوار ، وبذلك استخدموا
الموسيقى بمفهومات فنية تدرك أهمية الصراع
والبناء الدرامي في العمل الفني، وهذا يستلزم
خبرة عميقة بقواعد المسرح والموسيقى معا ،
ومن أجل ذلك تمكن الخبراء من تطوير هذه
البدايات الى تشكيل جديد ظهر في أوبرات
ألفها مونتفردى وفرانتسكو كافالى وغيرها من
المؤلفين الذين انصهرت في مؤلفاتهم مواهب
المسرح والموسيقى، ومهدوا لأوبرات سكارلاتي
وعندما وجدت هذه الأعمال الاهتمام الشعبي
بدأ التاريخ الحقيقي لفن الأوبرا ..

**ونحن اذن في حاجة الى تعميق تفكيرنا
الموسيقى بالدراسة ، للانتقال من المرحلة
الفغائية الفردية التي تعيش فيها موسيقانا ،
الى المرحلة الموضوعية التي يمارس فيها
الموسيقيون الدارسون تجاربهم للاتجاه نحو
الأوبرا ، باعتبارها فنا شعبيا لخدمة الفن
الحقيقي ، أى الفن الشعبي .**

عبد الفتاح البارودي

رعى أن الأوبرا « دراما موسيقية » ، وعندما
نبورت هذه النظرية أصبحت الموسيقى هي
الأساس ، وأصبح المؤلف الأدبي في خدمة
المؤلف الموسيقى ، وهكذا أصبح للفن الجديد
نظريات ، وأصبحت الأوبرا توصف بأنها
«عيد من الانعام» ، وأصبح فن التأليف الأدبي
يوصف بأنه فن « اطاعة الموسيقار » .

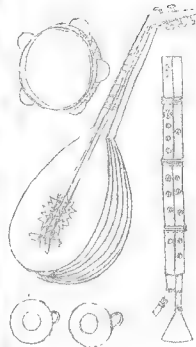
لم يكن من الممكن أن تتطور هذه النظريات
لولا حماسة الشعوب للفن الجديد ، فن الأوبرا
.. ونتيجة لذلك استطاعت الأوبرا أن تكتسح
المسرح التقليدي ، وأن تغزو مسارح إيطاليا،
ثم مسارح ألمانيا وفرنسا وأوروبا كلها .

الأوبرا .. عنوانا

واذن فانتصار الأوبرا هو نتيجة لانتصار
الشعوب .. ان الناس هم الذين احتضنوها
حتى انتشرت في العالم كله ، فلماذا لم تنتشر
عندنا ؟!

ربما يدهشنا أن فناني الاوبرا في الفترة
التي كانوا يكافحون لخلق هذا الفن اتجهوا الى
مصادر متنوعة يستلهمون منها موضوعات
يقدمونها للناس بدلا من موضوعات المسرح
التقليدي ، وكان من أهم وأروع الموضوعات
والصادر التي اتجهوا اليها حكايات (الف ليلة
وليلة) وقصص شهرزاد وغيرها من المصادر
المأثلة فى ادبنا ..

ان في تراثنا من الأدب الشعبي والملاحم
والأمثال الشعبية والنوادر والأشعار الشعبية
وغيرها ، زادا ضخما يصلح لاستلهاهم فنان
الأوبرا ، ولكننا لم نحاول ... اننا أحيانا
نحاول استلهاهم أمثالنا الشعبية فى الفن
التشكيلى أو فى الاغاني الفردية أو حتى فى
الأدب المسرحى، ولكننا لم نحاول لأن استلهاهم
تراثنا فى تأليف أوبرا ، لاننا فى الحقيقة لم
نحاول ممارسة هذا الفن ، باستثناء بعض
محاولات فردية .. ان توفيق الحكيم - مثلا -
استلهم (يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة)
فى مسرحيته التي عرضها مسرح الجيب فى
الموسم الماضى .. وبعض الملحنين استلهموا
بعض حكايات الف ليلة فى مقطوعات موسيقية
فردية وسطحية .. وهكذا .. لو كنا نمارس
فن الأوبرا ، أو حتى نحاول ممارسته لوجدنا
فى تراثنا وفى واقعنا أيضا موضوعات أوبرا



الإنسان الموسيقي

التساؤل... وأنواعها

بسم :



اوردنا في مقالنا السابق ، الذى نشر فى العدد الاول من هذه المجلة ، ان الموسيقى - وان كانت قديمة قدم العالم ، وانها نشأت مع الانسان الاول وقد حاكى بها الطبيعة ، حين دوت بقصف الرعد ، وخرير المياه ، وحفيف الاشجار ، وتغريد الطيور - الا انها كانت موسيقى فطرية هي مجرد اصوات ساذجة . فى ادنى درجاتها ، ولا يمكن ان تكون أنشودة غرام ، ولا سببا من اسباب الترويح والترفيه وان اقدم الآلات الموسيقية التى عرفها الانسان الفطرى ، لم تكن الا مجرد ادوات ، تنبعث منها اصوات دوى وضجيج ، منشؤها استخدام تلك الاصوات ، للوقاية من اخطار بعض ظواهر الطبيعة ، وابعاد الارواح الشريرة ، واستعطاف العوامل الخيرة ، واستعجال مايرجى منها قضاء ماآربه ، ثم ارتقى الانسان فى مدارج التطور - شيئا فشيئا - حتى تم له معرفة جميع انواع الآلات الموسيقية .

لفظ ايطالى معناه شديد ، فيكون الـذن معنى تسمية الآلة « بيانو فورتا » : أى الآلة التى يمكن أن تؤدى الاصوات عليها بلين أو بشدة وقد اكتفى الشعب بتسمية هذه الآلة بيانو للاختصار .

٣ - الشكل :

مثل المثلث ، وهى آلة مثلثة الشكل .
والربع نوع من الدف رباعى الشكل .
و « المجنب » نوع من الدف ذو جوانب .
والكاس لما فيه من الشبه بكأس الشراب .
والسنجة أو الصنجة وجمعها سنوج وصنوج وسنجات وصنجات وتشبه سنجة الميزان وهو لفظ معرب . و « المقرونة » اسم عربى لزمارة مزدوجة . والموصول وهو الاسم العربى للأرغول الشعبى ، وهو عقل موصول بعضها ببعض . و « الدوناي » لفظ قديم معناه زوج من الناي . و « البربط » اسم قديم للعود وهو فارسى معرب . واللفظ مكون من مقطعين « بر » ومعناه صدر ، و « بط » أى بطة . واذن يكون بربط معناه صدر البطة وهو ما يشبه العود يعزف عليها بالقوس .

وإذا كان يبدو من المتعذر أن نحصر جميع الآلات الموسيقية ، التى يستخدمها شعب من الشعوب ، فى مختلف أنحاء ارضه ، وكل مساحات بلاده ، فانه بالأولى لن يكون فى الامكان حصر آلات الموسيقى كلها ، المستعملة فى سائر الشعوب ، المنتشرة فى جميع المساحات فى الكرة الارضية .

ولكن العلوم الموسيقية كفتنا مثبونة البحث عن هذه التفصيلات لغير المتخصصين ، حين حصرت جميع الآلات الموسيقية فيما لا يخرج عن ثلاثة أنواع ، هى بحسب ظهورها فى التاريخ منذ البداية :

١ - الآلات الإيقاعية ، وهى التى تحدث أصواتا بواسطة النقر عليها .

٢ - آلات النفخ ، وهى التى تحدث أصواتا بواسطة النفخ فيها .

٣ - الآلات الوترية ، وهى التى تحدث أصواتا بواسطة العزف بالآوتار .

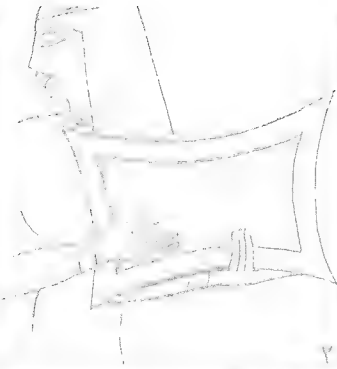
وتخضع الآلات الموسيقية فى تسميتها الى عدة أسباب ، أهمها :

١ - اسم المادة التى تصنع منها الآلة :

مثل « العود » ومعناه الخشب . و « الرق » بالفتح أو الكسر ومعناه الجلد . و « القرب » وهى جلد السقاء ، مفتوحة من جانب واحد . والكسيليفون : كسيلون معناه باليونانية الخشب ، وفون معناه صوت ، وبذلك تكون كلمة « كسيليفون » معناها « صوت الخشب » ، والقصة والقصة آلات زمر عربية ، تصنع من قصب الغاب .

٢ - صفة الأداء وكيفيةه :

مثل « الدبكة » وتعبر عن الضجيج المتعارف عند العامة بالدبكة . ومثل « جرس » : جرس فلان بالكلام نغم به . و « الدف » : الجانب من كل شيء . ومثل الصفارة والزمار والتمر والمزمار وكلها ألفاظ عربية واضحة المدلول . ومثل بيانو : والاسم الكامل لهذه الآلة بيانو فورتا وبيانو : لفظ ايطالى معناه لين ، وفورتا



٢



١ - طيلة اليد ، مصرية قديمة وتعتبر
مصدرا لآلتي الدبكة وطيل اليد .

٢ - المجنّب (دف قديم ذو جانب
مصرى قديم) .

٣ - كاسات مصرية قديمة .

٤ - آلة كسيافون حديثة .

٥ - أجراس مصرية قديمة .

٦ - الصلاصلا (المستروم مصرى
قديم) .

٧ - الطبل الكبير (مصرى قديم) .

٨ - الدف المستدير (مصرى قديم) .



١)

٤ - كيفية الاستعمال :

مثل « الكمان » وهو لفظ فارسي معناه 'القوس' . وأذن يكون مدلول التسمية الآلة التي في شكله .

٥ - منزلة الآلة :

مثل « القانون » ومعناه دستور النغمات ، وذلك لأن تلك الآلة كانت أكمل الآلات العربية من حيث منطقة الاصوات المشتملة عليها فهي بمثابة « القانون » لبقية الآلات .

٦ - محاكاة اسم الآلة للصوت الصادر منها :

مثل « يوق » فان اللفظ يحاكي الصوت الصادر من تلك الآلة .

٧ - الغرض الذي تستخدم فيه الآلة :

مثل « النغير » . ونفر القسوم الى الشيء أسرعوا اليه . ويقال للقوم النافرين لحرب أو غيرها . وتستخدم هذه الآلة في نوبات الجيوش لتتبيه الجند .

٨ - اسم مخترع الآلة :

مثل سكسفون نسبة الى مخترعها « ساكس » .

ومثل « فلوت الحفني » وهي آلة تؤدي أرباع الاصوات نسبة الى مخترعها .

وسنفرد بقية هذا المقال للحديث عن الصنف الاول من أنواع الآلات الموسيقية الثلاثة ، وهو الآلات الإيقاعية ، مرجئين الصنفين الآخرين ، وهما آلات النفخ والآلات الوترية الى أحاديث قادمة .

والآلات الإيقاعية أو آلات النقر نوعان :

(أ) آلات مصوتة بذاتها .

وتنقسم هذه بنورها الى ثلاثة اقسام :

١ - المصفاقات أو الصفاقات . مثل الصاجات والكاسات . والصاجات آلات تستخدم في أزواج ، ، يثبت كل زوج منها في اصمعي الابهام والوسطى . ويكون تثبيتها بأربطة

تمر وسطها ، وفي مركز تقعرها تماما ، حتى لا يؤثر ذلك في صوتها ، اذ أن هذه النقطة موضع عقدة صوتية . وتصنع هذه الآلات من المعدن ، ويتفاوت طول قطرها بين ٣ - ٦ سنتيمتر . وقد تصنع من الخشب الجاف ، أو من العظام ، أو سن القيل أو القرن . وتستخدم في مصاحبة الرقص .

وكان أول ظهور الصاجات في الممالك القديمة ، وقد تأخر ظهورها فيها الى قبيل الميلاذ بقليل ، بسبب صناعتها من المعدن . ثم انتقلت في العصور الوسطى من الشرق الى أوروبا بطريق الأندلس ، واختصت إسبانيا بعد ذلك بالأولوية في استعمالها حتى الآن .

أما الكاسات : فهي آلات تصنع كذلك من المعدن ، في شكل وعاء مقعر ، عريضة الحافة تستعمل في زوج واحد ، في كل يد واحدة منها . واذا أن حافة هذه الآلات هي التي تتأثر بالاهتزازات الصوتية ، في حين أن وسطها يظل غير متأثر بهذه الاهتزازات اطلاقا . لهذا لانه لا خير من الناحية الصوتية من ثقبها في الوسط ، لمرور الرباط الذي تثبت منه في الاصابع .

وقد ظهرت هذه الآلات أيضا في الشرق في الممالك القديمة ، وعرفت في مصر في الدولة الحديثة قبل الميلاذ بعدة قرون ، ثم انتقلت الى اليونان فالرومان ، ثم الى أوروبا في العصور الوسطى ، وشاع استعمالها في العصور الحديثة في موسيقى الجيش والفرق الموسيقية الكبرى وفرق الأوبرا .

٢ - الآلات ذات الطارق : كالثلثات والكسيلوفونات والأجراس . والثلثات قضبان من المعدن ملتوية على شكل مثلث ، لا يقبض عليها باليد في أثناء الاستعمال ، إنما تعلق فيها بواسطة خيط يتصل بالزاوية العليا من المثلث ، وذلك لتكون الذبذبات الصوتية للجسم الرنان حرة مطلقة . ويدق عليها بقضيب من المعدن أيضا . وتاريخ المثلثات - بشكلها المعروف - يرجع الى أوروبا في العصور الوسطى ، ثم في العصور الحديثة ،

حيث تستعمل فى الفرق الموسيقية الكبرى .
كما أنها شائعة الاستعمال فى فرق الاطفال
بصفة خاصة .

أما الكسيليون صورة رقم ٤ فهى آلة نقر
مؤلفة من مجموعة من القطع الخشبية المتوازية .
المختلفة الاطوال ، والمضبوطة اصواتها ، بحيث
يصدر عنها - على الترتيب - اصوات سلم
موسيقى معين . وتثبت هذه القطع الخشبية
- المختلفة الاطوال - من جانبيها فى قضيبين
يمتدان تحتها . ويضرب عليها بمطرقتين .
ويلاحظ أن يكون تثبيت تلك القطع المتوازية
فى مواضع العقد الصوتية ، وذلك حتى لا تتأثر
درجة زينها الصوتي بهذا التثبيت . وموطن
هذه الآلات شمال بلاد الهند وشرق آسيا .
وتستعمل فى أوروبا منذ العصور الحديثة ،
فى الفرق الموسيقية الكبرى وفى الاوبرا . كما
تستخدم فى فرق الاطفال ، لسهولة العزف
بها .

وأما الاجراس صورة رقم ٥ فهى آلات
معروفة ، تصنع من النحاس ، ويدق عليها من
الداخل بمطريقة ميثية داخل الناقوس .
والدائرة التى يقع عليها ضرب المطرقة تكون
عادة أسمك من الناقوس . وتصنع الاجراس
فى أحجام مختلفة ، متعددة ، وتستخدم فى
التنبيه ، كما تستخدم الفرق الموسيقية مجموعة
منها مختلفة التصويت . ونظرا لثقل وزن هذه
الآلة فإنه يستعاض عادة فى الفرق الموسيقية
عن هذه الاجراس بأنابيب معدنية ، تصنع من
البرنز ، لتأدية هذه الاصوات ، كما انه تصنع
من الاجراس أيضا آلة موسيقية قائمة بذاتها
تقوم بتأدية جميع اصوات السلم الموسيقى ،
والاجراس قديمة فى التاريخ ، عرفها قدماء
المصريين ، كما عرفتها الممالك القديمة جميعا .
وانتقلت الى أوروبا فى العصور الوسطى ، وعلم
استعمالها فيها ، سيما بعد استخدام الكنائس
لها . ثم أدخلها كثير من المؤلفين الموسيقيين فى

تأليفهم للفرق الموسيقية الكبرى ، كما دخلت
فى الحان الكثير من فرق الاوبرا .

٣ - المشخشخات ، مثل الشخشاشينج
والصلاصل (السيستروم) وما شابهها .

وتعتبر المشخشخات أكثر الآلات الموسيقية
ذيوعا من الناحية الشعبية ، وتصنع من مواد
مختلفة ، كما تصنع من الخشب ومن القش .
وهى قديمة فى التاريخ ، عرف قدماء المصريين
منها عدة أنواع مختلفة . واستعملوا منها فى
العبادة نوعا يسمى «الصلاصل» وهو معروف
باسم « السيستروم » . ثم انتقلت هذه الآلات
الى أوروبا . وتستخدم المشخشخات فى العصر
الحديث فى فرق الاطفال ، نظرا لسهولة
استعمالها ، كما تستخدم فى موسيقى الرقص
وبخاصة موسيقى « الرومبا » .

(ب) آلات ذات دق :

وهذه تنقسم الى قسمين :

١ - آلات ذات صندوق أجوف مفلق .
ويشده الجلد اما على جانبيه كالطبل الكبير صورة
رقم ٧ ، أو على جانب واحد منه ، كالطبول
المعروفة باسم الطبول السودانية ، أو على
جانبيه الأضد كالنقارات .

٢ - آلات ذات صندوق أجوف مفتوح .
وهذه نوعان :

نوع يكون صندوقه المصنوع مجرد اطار
يشده عليه الرق كالدفوف صورة رقم ٨ ونوع
يشبه صندوقه المصنوع صندوق الطبول ولكنه
مفتوح من أحد طرفيه مثل الدبكة .

والآلات ذات الرق آلات شعبية - فى
غالبيتها - محببة بصفة عامة فى سائر
الشعوب .

دكتور محمود احمد الحفنى



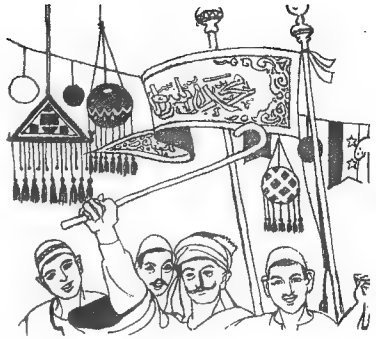
بقلم تريزا باركلي

اننا عندما نتحدث عن الأغنية الشعبية انما
 نمنى بها تلك المقطوعات الشعرية التي تفتى
 بمصاحبة الموسيقى في اغلب الاحيان ، والتي
 توجد في المجتمعات التي تتناقل اداها عن
 طريق الرواية الشفوية ، من غير حاجة الى
 تلوين أو طباعة . وهذه المجتمعات في حقيقة
 امرها ريفية ، تتميز بالقدرة على المحافظة على
 تراثها الثقافي القومي ، عن غيرها من المجتمعات
 التي تتمتع بثقافة أرقى ، والتي تتعرض
 لتغيرات أسرع ، تكسبها مرونة خاصة في
 التفاعل مع الثقافات الغربية عنها ، ونقص
 بهذه المجتمعات .. مجتمعات المدينة ، ومن ثم
 فان الأغنية الشعبية - وهي جزء من الثقافة
 الشعبية - تعتبر من هذه الناحية أصلي تعبرا



وإذا تتبعنا الأغنية الشعبية لتعرف على خصائصها المميزة فسوف نجد أنها تشترك مع غيرها من ألوان الفنون الشعبية القولية ، كالأمثال والقصص الشعبي في انتقالها عن طريق الرواية الشفوية ، ولا يرجع ذلك في حقيقة الأمر إلى أن الفنانين الشعبيين تنصهم القدرة على الكتابة أو تدوين ما يفتونه بل إلى الفنان الشعبي - وحتى المثقف منهم - من النادر أن يلجأ إلى كتابة أغانيه . وأما ما نجده الآن من تدوين لكثير من الأغاني الشعبية فهو أمر حديث نسبياً ، وليس نابعاً من المجتمعات الشعبية ، فالحقيقة أن أي كتابة موسيقية في هذه المجتمعات إنما هي شيء واقد عليها من خارجها . . من المدينة . . ولكن على الرغم من أن الأغنية الشعبية إنما تنتقل عن طريق الرواية الشفوية ، فليس من الضروري أن تكون قد نشأت في المجتمع الشعبي أو بواسطته ، ونستطيع في هذا المجال أن نعرف الأغنية الشعبية بأنها الأغنية الذائعة أو الشائعة في مجتمع شعبي ، أما دراسة أصولها فانه موضوع آخر . ويجدر بنا ألا نفهل حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، وخاصة في عصرنا الحاضر ، وهي أن مجتمع القرية أو الريف عموماً ، ومجتمع المدينة قد تبادلا التأثير في أحيان كثيرة فإن الأغاني الشعبية في أغلب البلاد قد تعرضت كثيراً لتأثير موسيقى المدينة وشعرها . بل أن إحدى النظريات تقول أن الفن الشعبي ينزل من الطبقات العليا إلى الطبقات الدنيا في الهرم الاجتماعي ، ولكنه مع ذلك قد تسلى في كثير من الأحيان أيضاً من أسفل إلى أعلى .

وإذا كنا قد قلنا أن الأغاني الشعبية أوضح أو أصدق في تعبيرها عن الصفات الخاصة بالثقافة الشعبية فإن ذلك يجب ألا يوقعنا في



عن هذه الثقافة المتميزة (منها) عن ثقافة المدينة - وتبعاً لهذا التناقض بين الثقافة الشعبية ، وثقافة المدينة ، فإن الأغنية الشعبية وكذلك موسيقاها ، تتناقض مع تلك الأغاني الشائعة في المدينة . ولكن هذه الحقيقة أن صدقت بالنسبة للماضي البعيد ، وحتى بالنسبة للماضي القريب ، فإنها لا تصلى الآن لأن تطور الحياة في عصرنا بهذه السرعة الفائقة أدى إلى انهيار كثير من أساليب الحياة التي حافظت عليها المجتمعات في الماضي . ولكن ذلك لا يمنع أن تزدهر الأغنية الشعبية في المجتمعات الريفية في جميع أرجاء العالم حيث تتشابه صفاتها ، وتكرر ، وإنما وجدت .



العجائز، وفي بعض المجتمعات تقني النساء
نوعا معينا، بينما يغني الرجال أنواعا أخرى .
وتتميز النساء العجائز بإجادهن النذب، وأداء
اغاني الرثاء والوداع، وهناك في كثير من
المجتمعات تقوم نسوة محترفات بهذا
العمل نظير أجر يحصلن عليه من اهل الميت،
وتثير هذه المسألة قضية الاحتراف في مجال
الفن الشعبي، ونحن اذا سلمنا بوجود حالات
احتراف فعل تقترب من احتراف مغني المدينة
فان هذه الحقيقة رغم وجودها، نادرة في المجال
الشعبي عموما .

وإذا كنا نؤكد صفة الجماعية في الأغنية
الشعبية، فاننا نلاحظ أيضا خصيصة مهمة،
تضاف الى ما تمتاز به الأغنية الشعبية من
خصائص، فنحن لو نظرنا الى فن تقليدي
كالشعر مثلا فسوف نجد أمامنا الشاعر الذي
يؤلف، ثم هناك من يلقى هذا الشعر الى
مستمعين، وأحيانا يكون ذلك الشخص هو
الشاعر نفسه ثم هناك الطرف الثالث وهو:
المتلقون أو المستمعون . من هذه الناحية
نستطيع أن نضع خطا فاصلا بين كل من هذه
الاطراف . أما في مجال الاغنية الشعبية فان
هذا التقسيم ليس واضحا تماما، فالخط
الفاصل بين المؤدي والمستمع ادق بكثير مما
يتصور، كما أن الفارق بين المؤلف والمغني
على نفس الدرجة من الغموض فالمؤلف سعادفة
مجهول إذ أن هذا الفن لا يعتمد على مؤلفات
تتجدد في كل جيل، ولعلنا نستطيع أن نتيبن
بشيء يسير من الجهد أن عدد الاغاني الشعبية
الحديثة التأليف قليل في العادة، في أي
مجتمع شعبي، وفي أي عصر .

ان الناس ينتظرون من الشاعر - مثلا - ان
يجلد، وأن يبدع في كل مرة شيئا جديدا .
ولكننا اذا طالبنا المجتمع الشعبي - باعتباره
أبا لكل ما يصدر عنه من فنون شعبية - بمثل
هذا التجديد فلننا نفلح حقيقة هامة، وهي أن
الأغنية الشعبية - كممثل لهذه الفنون - تنمو
وتتطور عن طريق عادة تجديد مواد موجودة
بالفعل في المجتمع قبل ذلك، ولعل هذا مادعا

خطا جسيما، الا وهو اعتبار أن هناك أسلوبا
خالصا أو نقييا في الفن الشعبي كما أنه لا توجد
ثقافات نقية الأصل، فان كل الأساليب قد
نمت وتطورت بواسطة تبادل التأثير بين
المجتمعات بعضها البعض، وأيضا بينها وبين
المدينة . وأيا كان المصدر، فان الانتقال
الشفوي (الرواية) أكثر صدقا في التعبير عن
الطبقة الأساسية للأغنية الشعبية، فمن
المألوف أن نجد المغني نفسه لا يدري أصل ما
يقنيه، علاوة على أنه ليس هناك أسلوب مقرر
للتعليم يشرح كيف تؤلف؟ وكيف تقني
الأغنية الشعبية؟؟ إذ أنها تنتقل شفاهيا
(أو سمعا) من جيل الى جيل، وعلى ذلك
فانه من المستحيل على الباحث أن يحصل من
المغني على أي معلومات حقيقية عن ادراكه
لأسس الأغنية، أو بنائها، أي أنه ليس في
حوزته أي نظريات تركيبية أو تحليلية من
الممكن الاستفادة منها .

وتتميز الأغنية الشعبية أيضا بجماعيتها،
فان الفرد يستطيع داخل المجموعة أن يشترك
في أداء الأغنية أكثر مما يستطيع ذلك في
الأساليب الفنية الأرقى في المدينة إذ أن كل
فرد في المجموعة يعرف بعض الاغاني التي
يستطيع أن يؤديها مع غيره، وفي هذه الحالة
فان المغنيين الذين لا يتمتعون بصوت رخم
يستطيعون المساهمة في الفناء الجماعي حيث
لا تحتل حلاوة الصوت في هذه الحالة مكانا
بارزا في أداء الأغنية، ولكن المهارة، والصوت
الرخم مع ذلك عاملان لهما اعتبارهما الكبير
على أي حال، على الرغم من أنهما غير ضروريين
أما الذاكرة القوية فهي الشيء الأساسي والهام
والذي يحتل المقام الأول في هذا المجال .
ونحن نسمع في كثير من الأحيان نداء على أحد
المغنيين يصفه بأنه يستطيع الفناء طوال الليل
دون أن يكرر أغنية واحدة مرتين .

والاشتراك الجماعي في أداء الأغنية لا يقضي
على ناحية التخصص فيها، فان بعضها ينقسم
حسب « السن » فأغاني الأطفال لا يقنيها
البالغون عادة، وكذلك اغاني الحب لا يقنيها

أغان للأطفال تستعير في كثير من الأحيان مقتطفات من أغاني البالغين وأعمالهم ومظاهر سلوكهم ، وتقدمها لهم في صورة طفولية تناسب عقولهم ، وتستهدف قريبا تربية يريد بها المجتمع أن يصوغ سلوك صفاره ، وأن يعلمهم ، وأن يرفه عنهم أيضا .

وإذا كانت أغاني الأطفال بما تهدف إليه من تعليم ورفه ، تستأثر بجانب من الأغاني الشعبية . فانها لتستوعب - بالطبع - كل الجوانب الأخرى ، ان الحب ، والفزل والزواج يستوعب أيضا جانباً كبيراً من الأغاني الشعبية ، وعلى الجانب المقابل فان البكائيات أيضاً لها مكانها من حيث أهميتها في حياة المجتمع الشعبي ، ومن حيث اعتبارها تنفيساً عن مشاعر الحزن التي تحيط بالموت .

وإذا كانت هذه الجوانب إنما تهتم بالمناسبات التي تربط بشخص الإنسان ، والتغيرات التي تطرأ على حياته الخاصة ، فان هناك العديد من الأغاني التي تربط أيضا بحياة الإنسان ، ولكن من زاوية أخرى ونستطيع أن نسعى هذا النوع من الأغاني « بالأغاني الموسمية » هذه الأغاني تؤدي عادة في مواسم معينة من السنة ، ويرجع كثير من الباحثين أصل هذه الأغاني الى عصور الوثنية وعاداتها التي ظلت موجودة في حياتنا حتى الآن . فالتقويم الزراعي - مثلاً - ملء بالناسبات الخاصة بالأغاني التسممية الموسمية ، التي تربط بمظاهر النشاط الزراعي كالبلدر ، ومقاومة الآفات ، والحصاد . . الخ ، وهناك أغان أخرى تربط بمحاصيل معينة كالقطن مثلاً . وفي كثير من المجتمعات الزراعية التي تعتمد على المطر في ري أراضيها نرى الكثير من الأغاني المرتبطة بالسحر والتي تؤدي لاستئصال المطر . وفي بعض المجتمعات الكنتوليكية الأوروبية - مثلاً - تعدلت هذه الوظيفة ، ودخلت في إطار الكنيسة ، بأن يخرج القسيس ومعه أهل القرية الى الحقول ، كي يشدوا الأناشيد الدينية لنفس الغرض . وهناك مجموعة أخرى من الأغاني تربط

، فيليب باري « الى التعبير عن هذه العملية بما سماه « الإبداع الجمعي » . وإذا كان تقرير هذه الحقيقة قد قادنا الى خطأ اعتبار أن المجتمع هو مؤلف الأغنية الشعبية - فأننا نود أن نصحح هذا الخطأ - دون أن نقلل من أثر المجتمع وفعاليته في هذا الصدد - بأن نزيد أن المجتمع لا يؤلف الاغنية ، وإنما يؤلفها أفراد ممتازون من هذا المجتمع ، ويضيف إليها المثنون باستمرار - وفي كثير من الأحيان يتم ذلك دون وعي - اضافاتهم الشخصية الصغيرة هذه الإضافات والتعديلات ، تؤدي بمرور الزمن الى ظهور روايات مختلفة ، تختلف باختلاف المناطق ، والرواة ، وبذا تنمو عائلة الاغنية ، ومن ثم نستطيع أن نقول : ان عملية الخلق هذه لا يبذلها فرد بعينه ، ولا يختصها فرد بعينه ، بل انها تمتد عبر أفراد وأجيال عديدة ، مما يستحيل معه أن تنتهي ، طالما استمر هذا النوع من الاغاني وهذا يجعلنا نميز في الاغنية الشعبية نسبها المجهول ، وعدم ملكيتها لشخص بذاته ، وإذا كنا نسمع أحيانا عن ملكية مثن معين لأغنية ما ، فان ذلك أمر يرجع الى المجاملة في المجتمعات الشعبية فقد يحدث أن يشتهر مثن بتأدية أغنية معينة بمهارة ، أو بتفصيله إياها عن غيرها ، فيترك له تأديتها إثمهاء وجوده ، تقديرا لمهارته وامتيازه فيها .

وإذا نظرنا الى الاغنية الشعبية من زاوية أخرى ، فأننا سنرى أنها كثيرا ما ترتبط بالتحول الذي يطرأ على حياة الإنسان في كل نواحيها . . ويدرس هذه الاغاني نقف على حقائق هامة عن تطورها ، ووظيفتها ، ومناسباتها ، فمن المحقق أن الاغنية الشعبية تؤدي وظائف هامة وخطيرة في المجتمع ، ففي كثير من المجتمعات الشعبية القديمة ، صاحب الغناء كثيرا من المناسبات الهامة ، في حياة الفرد ، مثل ميلاده ، وزواجه ، ووفاته ، وفي حياة الجماعة باعتبارها جزءا من وجودها ذاته .

وعلى العموم فان الاغاني الشعبية تستوعب من مجالات التعبير الانساني الكثير ، هناك

بالرقص .. وتكاد تقارب في وظيفتها وظيفه الاغاني الشعبية ، وكثير من هذه الاغاني في حقيقته يرتبط بمراسم دينية ، اندثرت أو نسيت ، فانجحت في عصرنا الى مهمة أخرى .. هي مجرد الترفيه .

وفي مقابل الاغاني الشعبية ذات المناسبات ، سواء التي ترتبط بحياة الانسان أو بالظواهر الطبيعية من حوله فان كل المجتمعات الشعبية تشجع فيها مجموعة ضخمة من الاغاني التي يؤديها الافراد لمجرد الترفيه ، والطرب أو كمزج عاطفي . وهذه الاغاني لا تحتاج الى استعداد خاص ، أو مناسبات رسمية ، ولا تخدم - في الظاهر - أي اغراض اجتماعية أو جماعية ، ونظرا لكثرة مواضيع هذا النوع من الاغاني الشعبية ، وانتشارها العريض فائنا نستطيع القول ان الاغنية الشعبية قد أصبحت تهدف - في يومنا هذا - في أغلب الاحيان لاغراض الطرب والترفيه .

وتشير دراسة الاغنية الشعبية نقطة هامة هي هدفها ، ووظيفتها ، فأغلب الظن أنها كانت تؤدي وظيفة معينة في وقت من الأوقات . والملاحظ ، بشأن هذه المسألة ان الاغنية الهادفة - في جوهرها - أبسط ، وأقل من الناحية الفنية والتركيبية من الاغاني الأخرى واللاحظ أيضا أن الاغنية الشعبية الهادفة موجودة حتى الآن في المجتمعات التي استمرت فيها مجتمعات القرية القديمة حتى الازمنة الحديثة نسبيا ، وذووعها في هذه المناطق أكبر بكثير منه في المجتمعات التي طمسها المدنية بتأثيراتها المختلفة ، لمدة طويلة ، (وبطريقة أكثر فاعلية) .

ولكن يجب أن نضع في اعتبارنا أن التمييز بين الاغنية الهادفة ، وغير الهادفة أمر من الصعوبة بمكان - ولو أنه مفيد للدراسة الاغنية الشعبية - وربما كان من الأفضل أن نميز بينها من الناحية الاجتماعية التي تظهر على سطحها ، أو الناحية النفسية التي تؤثر في الفرد أكثر من غيرها ، والتي نجد فيها أن الظاهرة الاجتماعية أكثر غموضا ، واستتارا ، وأن كانت موجودة دائما .

وليس هناك من شك في أن العلاقة بين الاغنية الهادفة ، وغير الهادفة ، قد نوقشت مرارا ، ولكن ليس من السهل تحديد هذه العلاقة ، إذ لا توجد تقسيمات واضحة بين النوعين ، فالعامل الترفيهي - مثلا - يجب أن يكون موجودا حتى في الاغنية الهادفة ، غير أنه من الصعب تمييزه من خلالها . ومع هذا فان الغنى الشعبي لا يتمتع بأدراك ترفيهي واسع المدى ، وفي الغالب أن محصوله اللغوي لا يسعفه في هذا المجال .

وتقودنا مسألة الهدف ، والوظيفة الى أن تشير نقطة هامة هي : الى أي حد تعبر الاغنية الشعبية في محتوياتها وأسلوبها عن التطور الاجتماعي في الحاضر والماضي لأي مجتمع بالذات ؟؟ أن جميع الانواع المختلفة من الاغاني الشعبية ، ربما أبرز لنا حياة ، وعادات المجتمع الشعبي - الى حد ما - ولكن هناك طريقة أفضل - ولو أنها أصعب - لادراك دور الاغنية الشعبية في الإطار الاجتماعي العام ، وقد قدم الباحثون والمهتمون الاوائل نظرية تفسر هذه المسائل ، ولكنها خيالية بعض الشيء . فالإنسان الذي كان يعيش في اتصال أقرب مع الطبيعة المحيطة به ، كان يظن أنه رجل أكثر « طبيعية » . ولقربه أكثر من الأرض فقد كان يظن أيضا أنه إنسان يدرك مفزى حياته أكثر مما يدركها الآن ، وأن أغانيه التي افترقت للاضافات الاصطناعية والالتواء في تأليفها كانت تعبر عن كل ما يتصل به بطريقة مباشرة أي من مشاعره ومشاكله - سواء للمعنى أو المستمع . ولكن هذه العموميات الفلسفية لا تصمد أمام التحليل الدقيق ، فالعلاقة بين ممشية الجماعة ، والطريقة التي عبرت بها عنها في أغانيها لاتزال علاقة أكثر غموضا ، وتحتاج لدراسة عميقة مستأنية .

ومن الغريب أن نلاحظ أنه في حالات كثيرة تكون العناصر المكونة للاغنية دخيلة على المجتمع الذي تعيش فيه . وربما تغير اسم المكان ، واسم الإبطال ، تبعاً لمقتضيات الزمان والمكان الذي تغنى فيه الاغنية ، ولكن الاطار

نفسه لا يتغير ، من حيث كونه يتعلق بمجتمع مختلف تماما عن المجتمع الذى تبنى فيه . ويتضح لدارسى الاغنية الشعبية من المقارنة بين مجموعات من الاغاني المختلفة : ان اسلوب النقل المتبع في هذه الاغاني يكاد يكون واحدا على الدوام بطريقة تقديمها . . وسرد حوادنها . . ومضمونها التصورى .

المثال - نجد ان الحب هو المصدر الاساسى للاصطدام والمأساة ، وان خيبة الأمل في الحب تؤدي للموت ، وان الموت هو المأساة الحقيقية الوحيدة وهذه الظاهرة - وغيرها من الظواهر الكثيره التى تحتاج الى الدراسة والبحث - تتطلب تفسيراً : اما عن طريق الاختلاف فى البناء الاجتماعى والعادات ، واما بمحاولة تحليل العوامل النفسية التى تدخل فى تكوين الاغنية الشعبية ، من حيث الشعور بالضيق واحتلام اليقظة ، او الحماس ، والتأليه ، والرغبات الكامنة فى أعماق نفسية الشعب ، - من حيث تفادى بعض الميول والغرائز أو كبته .

ومن المألوف أيضا ان نجد الاغاني تتخذ انماطا معينة فى التعبير والتصوير : فصورة فتاة القرية تتميز بسمات معينة ، وفتاة المدينة لها سمات أخرى تفرد بها ، والبطل الذى يحبه الشعب هو الآخر له سماته ومشخصاته التى لابد للفنان الشعبى من ان يضمها فى اعتباره وربما اتخذت البيئة اشكالا مثالية فى التعبير والقرية - مثلا - فى الاغنية الشعبية دائما جميلة ، ورائعة ، والارض طيبة ، وسوداء ، وخضبة ، وغير مجدبة أبدا مهما كانت البيئة الحقيقية ومن الظواهر الجديرة بالملاحظة : تكرار بعض الكلمات والمواقف فى الاغنية الشعبية ونذرة غيرها . فى اغانى الحب والفرام - على سبيل

هذه الدراسة التى ندعو اليها فى مجال الاغنية الشعبية ، والفنون الشعبية عموما ، يجب ان تستفيد من آراء وابحاث العلماء الاجتماعيين ، وعلماء اللغات ، وعلماء الاجناس ، والفلاسفة الاجتماعيين ، وعلماء النفس الاجتماعيين ، ودارسى الموسيقى وفنون الادب المختلفة .

٢٠٤٠ م



بقلم : محاصر صالح

الفروسية في مصر الخيل





حصان يركض بمساحية المزمار السعيدى بمهرجان امون بالاقصر
فارس يركض بالحصا على ظهر جواده فى الوجه القبلى
الخيول العربية تؤدى التحية بقوائمها الامامية
فارسان فى احدى تشكيلات الخيل : (الرابع)

تعتبر الخيل من اهم موضوعات الماثورات الشعبية ، فهي تلعب دورا هاما فى واقع الحياة اليومية ، من حيث انهما وسيلة من وسائل العمل واللعب والدفاع ، كما ترتبط الخيول بصفات الشهامة والبطولة والنبيل ، بل ان الفروسية ذاتها تعتبر جماع كل هذه الصفات . كما تستعار اسماء الخيل كصفات للانسان الذى يفوق غيره فيقال (سريع كالحصان ، قوى كالفرس) . كما تستخدم صفات الخيل فى التصورات الشعبية والتعبير فى الأمثال والاحجية والمواال - علاوة على ما تتضمنه الحكايات الشعبية والاساطير من اخبارها . وفى الافراح تعتبر الخيل دائما هى المظهر التعبيري لفرحة المجتمع ، سواء فى حلقات البرجاس ، أو الطردة أو ادب الخيل ورقصه

وفى موضوعنا هذا سنتحدث عن الخيول وعلاقتها بالتصور الشعبي كموضوع فولكلورى ، كما سنعرض لما نقله التراث العربى والانسانى من مروييات عن الخيل وسلالاتها وأمثالها . فالرجل العربى كان يعتز بانساب الخيل كما يعتز بانسابه فالخيول ظهروها عز ، وبطونهما كثر) وقد أعزها



الإنسان ، لما تتصف به من صفات النبيل والوفاء ، ومن القصص العربي الذي يحكى عن وفاء الخيل ومدى ارتباطها بأصحابها حتى الموت ، هذه القصة التى ذكرها لامارتين الشاعر الفرنسى :

(جرح الزعيم العربي « أبو المارش » فى إحدى المعارك الحربية ضد الأتراك ، ووقع أسيرا فى أيدي أعدائه ، وأسر معه حصانه أيضا وحينما خيم الظلام عسكر الأتراك بأحد الجبال وقيدوا (أبو المارش) من قدميه ورجليه وتركوه على الرمال ، كما أخذوا حصانه وربطوه بعيدا عنه مع باقى الخيول . وحينما انتصف الليل .. سمع أبو المارش صهيل حصانه الخبيب ، فحن إلى رفيق حياته ، وأخذ يزحف على وجهه فى الظلام ، حتى وصل إليه فأخذ يهمس إليه قائلا : يا صديقى العزيز المبكين ، ماذا ستفعل مع هؤلاء الأتراك ، انهم سيسجنونك فى اسطبل ، ولن تجد من يحمل إليك الشعير ، ولن تعود للجرى فى الصحراء حرا كنسيم مصر ، ولذلك فانا لا أريدك أن تستعبد ، فاذهب إلى خيمتى إلتى تعرفها جيدا ، وقل لزوجتى وأولادى : ان أبنا المارش لن يعود ثانية - وعندئذ زحف أبو المارش إلى الجبل المربوط به الحصان ، وأخذ يقطعه بأسنانه ، إلى أن نجح فى قطعه ، وأصبح الحصان حرا طليقا ، وكان بإمكانه أن يفر هاربا ، ولكنه لمسدة إخلاصه أبى ان يرحل دون صاحبه الجريح المقيّد بالخيال ، فأمسكه من حزامه الجلدى بأسنانه ، وخرج به مسرعا من معسكر الأتراك ، وأخذ يجرى بأقصى سرعته حتى وصل به إلى خيمته ، وعندما ترك الحصان سيده أبنا المارش عند زوجته وأولاده سقط ميتا من شدة التعب والارهاق) .

وتفيض الملاحم الشعبية بذكر الخيل ، وتوجد مئات الابيات الشعرية ينشدونها الصغار الشعبي يصف بها خيل أبطاله ، متوارثا ذلك عن تقاليد العرب فى وصف خيلهم ، وكلنا نذكر شعر امرئ القيس شاعر الجاهلية فى وصف حصانه :

(مكر ، مفر ، مقبل ، مبدبر معا)
كجلود صخر ، حطه السيل من عل)

وفى سيرة عنتره بن شداد ، والسيرة الهلالية ، وغيرها نجد أشعارا وقصائد تذكر محاسن الخيل وبطولاتها ، فالشاعر الشعبي يصف فرس أبى زيد الهلالي فيقول :

احصان أشجر مربوط
(أشقر)

ومحجل ورا وجدام
(قدام)

اخفوه كما الزويل
والصدر بارز من جدام
سبلات بعيون طايرين
ونيه فى الجسارة ليان
من دون الخيل تسملوا صهيل
ابرز يسكر النعسان
تلجا العدة ذهب بسكاكين برمامين
(تلقى)

والجميرة ذهب عالفخذ من جدام
(القمرة)

والشاعر يتغنى بهذه الملحمة البطولية على أنغام الرباب ، المصنوعة أوتاره من شعر الخيل ، ويسمى (السبيب) بل يطلق اسم (السبيب) على الآلة الموسيقية نفسها ، ألا زهى الرباب فيسمى الشاعر عازفا على السبيب . ويعتقد الشاعر الشعبي بأن ربابه لن يعطيه الأنعام الحلوة ، الا اذا كان السبيب من ذيل حصان عربى حى .

أصل الخيل وسلالاتها :

من المرجح أن الخيول نشأت فى أواسط آسيا . ولكننا نجد فى بعض الآثار المصرية نقوشا قديمة تصور الخيل ، فقدماء المصريين استخدموا الخيل فى حروبهم ، وجر العجلات الحربية ، وإن كان هذا يرجع أصلا ، كما يقول الدكتور أحمد فخري فى كتاب تاريخ الحضارة المصرية (العصر الفرعونى - المجلد الأول

– ص ٢٧) : (وأما الحصان فقد استؤنس أول الأمر في داخلية آسيا ، حتى أدخله الهكسوس الى مصر في أوائل القرن السابع عشر ق م) .

الجواد الأصيل

يطلق لفظ الأصيل على الحصان اذا كان من جنس نقي غير خليط ، وكان ذا أوصاف بيّنة ، وكان منفردا بتجربات وصفات ملازمة له .
وأول ما يذكر من الخيل الأصيلة ، هو العربي ، ومنه تسلسل الأصيل الانجليزي ، الذي له اليوم مرتبة عليا في ميدان السباق ، ويمتاز بثبوت أصلته في سجلات ووثائق رسمية خصصت لذلك

الأصيل العربي : أفضل انواع الخيل هو (الأصيل العربي) وهو حصان الركوب ، ويوجد في شبه الجزيرة العربية ، والبلاد المجاورة لها ، ك مصر والعراق وسوريا واليمن وان امتاز الحصان المصري العربي الآن بصفات جمالية ، نتيجة لما روعي في المحافظة على اختيار أنواع الطلائق الأصيلة في انجاب سلالات أكثر جمالا ونقاء

وصفات الحصان العربي الأصيل من جهة الحسن أن يكون : صغير الرأس – واسع العينين ، تدل يقظتهما وبريقهما على الجراءة والمنفوان – يحيطهما سواد كالكتحل – ذا انفواسع الشطرين ، يرى احمرار داخهما – ذا عنق يضاهي في شكله عنق بجع البحر – ذا صدر حسن مملوء – قوى الكفلين – مقوس الظهر خفيفا الى الداخل – ذا ذيل مهوج مرفوع (مشول) مدلى – ذا أرجل خفيفة في غير عيب – ذا جلد رفيع شفاف يتم عن العروق والعضلات اذا ما تحرك الحصان .

ويعبر العربي عن ذلك النوع من الجياد النقية (بالكتحل والأصيل) ويشق لفظ كتحل من « كحيلان » ويقال انه لقب للأصيل المتفرع من خيول الملك سليمان عليه السلام، وهذا قول العرب في سلالة خيولهم

الأصيلة – والانواع الثلاثة الشهيرة المتفوقة في الأصل العربي هي :

- ١ – الكحيلان العجوز .
- ٢ – الدهمان الشهبان .
- ٣ – الصقلاوى .

ولهذه التسميات قصة تحكى أنساب الخيل – فالعرب كما ذكر الدكتور عبدالمليم عشوب في كتابه (تاريخ تربية الخيول العربية في مصر) ينسبون جميع الخيول الى خمسة أصول ، ويسوقون في ذلك القصة الآتية :

(قيل أنه لما وقع سيل العرم ببلاد اليمن – وهي الموطن الأول للخيل – فرت منه ولحقت بالقفر مع الوحوش ، ثم ظهر بعض كرائها في بلاد نجد ، فخرج في طلبها خمسة فرسان ، فعثروا عليها ، وترصدوا مواردها ، فاذا هي ترد عينا في تلك الناحية ، فعمدوا الى خشبة ، فاقاموها بازاء العين ، فانجذرت الخيل لتشرب ، فلما رأت الخشبة نفرت ورجعت ، ولما أجهدتها الظما اقتحتتها وشربت ، ومن الغد جاوا بخشبة أخرى ، واقاموها جانب الأولى وهكذا الى أن تركوا فرجة لورودها وصنوبرها وهي تنفر وتقتحم ، الى أن أنست بالاشباب ، فلما وردت سنوا الفرجة من ورائها ، وتركوها محبوبا ، الى أن ضعف نشاطها وأنست بهم ، فركبوها وطلبوا منازلهم ، فنفدت أزوادهم ، وأجهدهم الجوع فتفاوضوا في ذبح واحدة على أن يجعلوا لصاحبها حظا في الأربعة الباقية ، ثم بدا لهم ألا يفعلوا ذلك الا بعد المسابقة ، ويذبحون التي تتأخر ، فمسابقا وأرادوا ذبح المتأخرة ، فأبى صاحبها الا بعد المسابقة فتأخر غيرها ، فاعادوا المسابقة حتى يرجع الأمر الى الأولى ، فلاح لهم قطع من غزلان فطاردوه ، فظفر كل واحد بغزال ، وسموا التي سبقت في الأدوار كلها (صقلاوية) لهذالة شعورها وسرعة عنوها وكبر خاصرتها ، وسميت الثانية (أم عروق) لانتواء عروقها ، والثالثة (الشويمى) لثمامات كانت بها ، والرابعة

سميت (كحيلة) لكحل عينيها ، والخامسة (عبية) لأن عباءة صاحبها وقعت على ذيلها حين السباق فحملت إلى آخر الميدان .

وهذه القصة رواها الأمير عيد القادر الجزائري في كتابه (الجياد الصافات) وإن كان المشهور عند خبراء الخيول أن الأرسان (الرسن في اصطلاحهم هو الأصل) الخمسة تنحصر في :

١ - الكحيلان العجوز .

٢ - الصقلوى .

٣ - العبيان .

٤ - الحمداني (نسبة إلى قبيلة حمدان في اليمن) .

٥ الهدبان (لكثافة شعرها وطول أهداب عيونها) .

الوان الخيل :

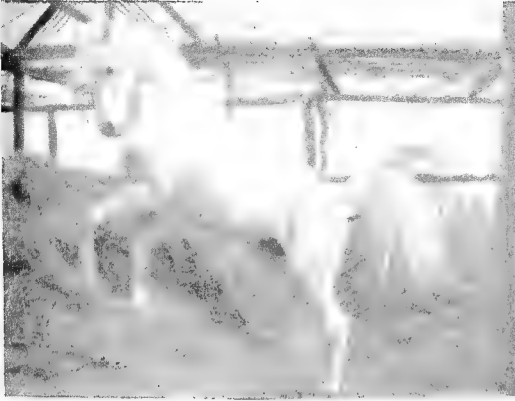
وكما أن لأصول الخيل أسماء تحدد أنسابها فإن لون الخيل نفسه مرتبط كذلك بأصلته، وعند العرب يعتبر (الحصان الاحمر) والأسود الأصيل من أهم الأنواع لتندرته ، وبليته (الأحمر القاتم) الأسود شعر الذيل والأرجل ،

ذو المعرفة السوداء والمسمى (كوميت) وهذا النوع انتقل إلى شمال أوروبا وتوجد سلالاته الآن في بولندا ، ويعتز البولنديون به وبسلالة الخيول العربية الموجودة هناك ، وتعتبر مجموعة طوابع البريد التي أصدرتها بولندا عن الخيول العربية التي لديها من أجمل مجموعات طوابع البريد في العالم . ويقال : إن اللون الغامق القاتم هذا دلالة على غزارة الدم ، وأن الفرسان המתطين خيولا من هذا اللون كانوا في « الحروب » أصلب عودا وأشد بامسا من غيرهم . وإلى ذلك (الأشقر الذهبي) ويقال : إن خيل هذا اللون هي التي تبشر بالأخبار السارة أما (الأبيض في الخيل) فذائع عند العرب إلا أن أجملها هو الأبيض الناصع كاللبن ، ذو العيون السوداء ، والأنف الأسود والخوافر السوداء ، والذي ينعكس الضوء على معرفته وذيله في الظل كاللجين وفي الشمس كالنصار .

وتعتبر الخيول المصرية حاليا كما يقول مدرب هذه الخيول على قواعد أدب الخيل وهو الشيخ (محمد أبو مره) أن خيولنا أحسن وأجل الخيول في العالم - وأجملها الأشقر وكما قال العرب في اشعارهم في مدح هذا اللون :



بلا لجام حرا كالتسييم
احمد جيساد السباق
العربية الاصيلة ينطلق



طبيعتها الطاعة دون شدة ، ومن نعمة الله علينا
أن رزقنا بها

وكذلك سود الحيل فيقال فيهم :

(شجر) شقر) الخيل يانعمة الله بهم
حميات ، مكباس نار)

ومعنى ذلك أن الحيل الشقراء اللون من



(سود الخيل ، يانعة الله بهم
صبارات اذا طال عليهم النهار)

فهم اشد الخيل احتمالا للشفقة •
أما « الزرق » فهي التي لونها أزرق ، وكلما
كثرت تحول لونها الى ابيض ، ويوصف هذا
اللون بالجمال وهو مرغوب فيه :

(زرج) (زرق) الخيل يانعة الله بهم
نفاجات (نفقات) في سوج (سوق) التجارة)

ويعنى ذلك أنهم في السوق مرغوب فيهم •
(يابخت الشاري وياتسعة البائع) •

أما الحمر فهي التي لونها أحمر وهو أحل
الألوان جميعا ، وكانت « فرسة » أبو زيد
الهلالي تسمى « بالحمر » ويقال في وصفها :

(حمر الخيل يانعة الله بهم
مثل الست تخدمها الجواره)

ويعنى هذا أن لون شعرها من أجمل الألوان
مثل النساء الجميلات المشهور ، تقوم على
خدمتهن الجوارى • كما أن الخيل الحمر أيضا
تحتاج الى خدمة أكثر من غيرها •

ويقال أيضا : أن كل الخيل تحتاج الى
خدمة ورعاية (فالخيل مسار وطمار) ومعناه
أن الخيل تحتاج الى رياضة ونظافة ، (ولسانك
حصانك ان صنته صانك ، وان هنته هانك)

الخيل والأساطير :

تحدثنا الأساطير القديمة عن أوصاف
أحداث للخيل مرتبطة بالآلهة ، فمثلا كانت
(ديمتر) آلهة الحصب اليونانية تظهر أحيانا
على شكل رأس حصان - وفيما بين الآلهة
الأخرين كان هناك (يوسيدون) (أثينا)
(أفروديت) (كورنوس) وجميعهم كانوا
يصخرون أيضا أشكال الجياد ، هذا بالإضافة
الى أن كثيرا من الآلهة مثل (هيلوس) (وثر)
يظهرون وهم يقودون عربات تجرها الجياد

وكان الجواد في بعض الأساطير يشبهه
بالرعد الذي كان هو الصوت السماوى خوفا

الجياد ، أو قرقرة عجلات المركبات الالهية •
في حين كان البرق هو السوط الذي يعمل على
أن تسرع الجياد في طريقها السماوى •
هذا وقد اعتاد الاطفال الاسبان أن يبكوا
لدى سماع صوت الرعد قائلين :

(هاهو ذا حصان سانتياجو يركض) •
وكان القدماء يظنون عند سماع الوحوش
البرية أنه صوت الحصان الطائر في السماء ،
والذي يجر عربة الآلهة •

وكان أصل الجواد المجنح - المذكور في
أشعار « هومروس » - حاملا للرعد والبرق
للآلهة « زيوس » •

وتجزم كثير من الأساطير باستطاعة الجياد
رؤية الأشباح - وفي أحيان أخرى تسكون
الجياد هي نفسها أشباحا ، وقد تحولت بعض
هذه الأساطير الى حكايات شعبية متناقلة ••
وتقول بعض هذه الحكايات : أن الجياد تولد من
البياض •• وهناك جياد مسحورة وحياد ناطقة
متكلمة ، وحياد ناطقة بائق ، وحياد مساعدة
أو معاونة •• كما أن هناك جيادا تحاكم وتدان
في جرائم. اوتكبتها •• وقد يظهر الشيطان على
هيئة حصان ، وكذلك بعض الساحرات ، أما
تلك الجياد التي تعرف الطريق في الظلام فما
هي الاجنيات مسحورات •• هكذا تقول
الأساطير • كما تحكى أيضا العلاقة الاولى التي
نشأت بين الانسان والحصان ، وكيف أن
الحصان هو الذى خدع بكلام الانسان فسلم له
مقوده •

كيف استأنس الانسان الحصان ؟

فى أسطورة (ايسوب الحرافية) التى بعنوان
(الحصان والوعل) نجد أن جوادا برياً ذهب
يشكر للانسان من أن وعلا أضرب برمعه ،
وطلب من الانسان أن يساعده فى الانتقام منه
- فوعده الانسان بأنه سيساعده ، بشرط أن
يوافق الحصان على أن يسرج ويوضع اللجام فى
فمه ، وقد وافق الحصان على ذلك بشرط
واستجاب له ونفذ ، وحينذاك ظفر به الانسان
ولم يساعده) •

حدوة الحصان

بنسلفانيا وفي كثير من البلدان - وهي موجودة أيضا في مصر *

وقد وجدت حدوة الحصان في كتسير من القصص الشعرية والادب الشعبي الالمانى وفي ليلاند وبافاريا وأماكن أخرى *

وكما أن حدوة الحصان دورا في المأثورات الشعبية : فاننا نجد أيضا أن مسمار حدوة الحصان له نصيب وافر في الحكايات الشعبية، فهناك حكايات خرافية تحمل مقدمتها عنوان (مسمار حدوة الحصان) وهي تبين مدى الخراب أو المصائب السريعة التي قد تتلاقح إذا ما تجاهلنا وضع مسمار فاقد ، أو ترك مسمار ناقص من حدوة الحصان ، وعبرت الحدوة عن ذلك بنظم جميل يشابه أسلوب المتتاليات العربية التي يتغنى بها الاطفال مثل اغنية (هينا مقص .. وهينا مقص) ومضمونها :

هينا مقص ، وهينا مقص
وهينا عرايس بقتروص

هينسا بنت حبيزاية
شعرها ضانى ضانى

لفيشو على حصانى
وحصانى فى الخزانة

والخزانة عايزة سلم
والسلم عند النجار

والنجار عايز مسمار
والمسمار عند الحداد

والحداد هازي بيضسة
والبيضسة عند الفرخة

والفرخة عايزة قمحة
والقمحة عند القماح

والقماح هازي فلوس
والفلوس عند الصريف

والصريف هازي لبن

بجانب ما تحفل به حياة الخيل من حكايات شعبية وأساطير - فإن حدوة الحصان لها أيضا نصيب وافر في هذا المجال ، بل انها تستخدم كرمز مادى للتفاؤل *

وحدوة الحصان هي قطعة من الحديد أو أى معدن آخر يصلح لحافر الحصان ، وذلك لحمايته من التآكل ، وهي مثبتة على شكل قوس أو رمز متشابه الشكل * ومن المعتقد أن أصل الشكل الرمزي للحدوة ، جاء كما أوضحت أسطورة (باسوفر) اذ تقول أنه بينما كانت القرابين تقدم في المعابد ، وأثناء ذبح إحدى هذه القرابين ، ارتفعت أصوات النداء عالية ، ورسمت على سقف المعبد شكل قوس ، طرفاه يشبهان الهلال ، وقد تغافل الجميع بهذا الشكل المعبود واتخذوه علامة للتفاؤل ورضاء الآلهة عنهم *)

ولحدوة الحصان تأثيرها السحري في كثير من المجتمعات القديمة ، وقد يرجع ذلك الى أنها مصنوعة من الحديد * والحديد - كما هو معروف في المعتقدات الشعبية - طاردللأرواح الشريرة والساحرات والجنات وسائر الكائنات التي قد تضرر الشر أو السوء للبشر *

واستعمال حدوة الحصان كجالبه للحظ * لا يقتصر تأثيرها على الأرض بل يمتداه الى البحر - فيقول : ان الأورد (اللسون) القائد البحري المشهور كان لديه حدوة حصان معلقة في مقدمة سارية سفينته فيكتوريا *

تستخدم كتعويذه وحدوة الحصان عندما وافية ، يجب أن توضع على أن يكون الجانب المعبود منها الى أعلى * وكلامه للحظ يجب أن يكون طرفاها الشبيهان بالقرنين يشيران الى أسفل حتى لا يجرى الحظ خارجا * * وهي لذلك يجب أن توضع دائما في الخارج ، وعلى واجهات المباني ، فوق الابواب وليس فى الداخل . وهذه العادة نجدها منتشرة فى

حدوة الحصان فتقول :
أما المتتالية الاوروية المرتبطة بمسما

اذا فقد المسما
فقدت الحدوة

واذا فقدت الحدوة
فقد الحصان

واذا فقد الحصان
فقد الفارس

واللبن عند البقرة
والبقرة عايزة برسيم

والبرسيم في الجبل
والجبل عايز عصافير

والعصافير في الجنة
والجنة عايزة حنة

والحنة في ايديهم
ياللا ندور عليهم .

الحصان « مرافق » من اجل القيول الصرية الاصيلة



السير ، بعد ان فقد حذوته بسبب فقدده
المسمار ٠٠)

وهذه الحدوته تذكر للدلالة على ان اقل
شيء في الحصان - الا وهو مسمار الحدوة
- له قيمته البالغة ، وكذلك فان اقل شيء
في الوجود له قيمته ايضا ، ويجب الاهتمام
به .

(الحصان الراقص)

قديما كان الشباب من اهالى جزيرة ايونا
يركبون في عيد (سانت ميكل) جيادا راقصة،
ويطوفون حول حجارة متقاطعة ، كل منهم مع
اى فتاة ، واذا كانت زيجته فانها كانت تركب



وجه الحصان « مرافق »

واذا فقدت الفارس
فقدت المعركة

واذا فقدت المعركة
فقدت حرية الوطن

وفى حكاية أخرى من الحوادث الجرمانية ،
والتي قام بجمعها الاخوان (جريم) تقول
الحكاية : (انه كان هناك رجل مسافر ، وعند
عودته لبلدته كان امامه ٦ اميال فقط ، ليصل
الى منزله ، وكان مسمار حذوة حصانه على
وشك السقوط ، وقد علم ان المسمار لن يؤثر
فى مثل هذه المسافة الصغيرة ٠٠ وقد انتهى
به الامر بعد نضال كبير الى الوصول لمنزله فى
وقت متأخر من الليل ، حاملا حذائه على
ظهره بعد ان ترك حصانه غير قادر على

وجه الحصان « فضل الله »
الفنان بجائزة أدب الفيل



خلفه . وكانت هذه العادة تجرى لجلب الحظ لراكبي الخيل .

وقديما في أوروبا كان الجواد يدفن حيا . وأحيانا لحمايته من الموت أو السرقة من الآخرين . وفي يوركشير يقولون : (لكي تحمي الآخرين ، يكفى أن تدفن حصانا بأكمله) .

وفي المجتمعات العربية نجد الفروسية وادب الخيل ورقص الخيل ، يلعب دورا كبيرا في الاحتفالات الدينية والاجتماعية - ففي الاحتفال بالوالد ، نجد شيخ الطرق الصوفية يمتطي جوادا أشهب ، وخلفه أتباعه بالطبول والمساجات والأعلام ، وممظفنا يذكر تلك العادات القديمة ، حينما كان يخرج شيخ مشايخ الطرق الصوفية في موكب الرؤية ، ممتطيا حصانه ، وكان عامة الشعب يستلقون في طريقه ، ويتركون حصان شيخ المشايخ (يدوسهم) وكانت تسمى تلك العادة اثناء الاحتفال بيوم رؤية هلال رمضان (بالدوسة) .

فامتطاء الحصان كان دائما مظهرا من مظاهر الاجلال والاكبار ، يمتطيه رجل الدين في الاحتفالات الدينية ويمتطيه الفارس في معاركه ، وتمتطيه العروس حينما ترف الى بيت عريسها ، وكذلك العريس حينما كان يذهب لاختصار عروسه (وكانت تسمى هذه الممارسة بالخطف وهي منتشرة في المجتمعات القديمة - فلقد كان الزواج قديما يتم بالخطف أو الأسر أو الشراء وهي الأشكال المعروفة لأرواح في هذه المجتمعات القبلية القديمة) .

(ألعاب الخيل)

أما استبدال السيف بالعصا في مصر فانه يرجع الى أن التحطيب بالعصى وجد منذ عصر الفرعونية ، للدفاع عن النفس وشغل أوقات الفراغ ، ولذلك فان التحطيب من فوق ظهور الخيل (البرجاس) مازال محتفظا بكيانه حتى الآن ، وخاصة في الوجه القبلى . وكثيرا ماقام حلبات لرقص الخيل والتحطيب ،

ابتهاجا باقامة زفة عرس أو احتفالا بذكرى مولد ولي من أولياء الله ، أو بصد جنى المحاصيل . . وتقام حلبات الرقص والتحطيب في مكان متسع كالأجران مثلا . . وعلى أنغام المزمار البلدى يتبارى الفرسان والخيالة في اظهار بطولاتهم وشجاعتهم ، ويتفننون في أساليب الكر والفر والنزال . ويعتمد كل ذلك على جرى الحصان وصبره عند احتدام النزال .

وفي لعبة (الطردة) باسنا بمحافظة قنا يجد الفرسان مجالا كبيرا للنزال . . وفيها يستبدل الرمح بجريدة نخل طويلة تستخدم للطن . . ويقوم فارسان بعملية مطاردة - حسب القرعة التي تجرى بينهما - وتلعب الطردة في مكان متسع ، إذ يحاول أحد الفارسين مطاردة زميله ولمسه حتى يعد فائزا - ويدافع الفارس « آخر عن نفسه بقطعة جريد قصيرة ، يحول بها بينه وبين طعن زميله . . وهذه اللعبة مازالت تمارس حتى الآن . ويؤدها الفرسان التونسيون بمهارة فائقة ، وخاصة فرسان الجزيرة الذين يستطيعون ركوب الخيل أثناء جريها ، ثم ممارستهم للعبة الطردة ، وهم يمتطون الخيل بظهورهم . . وقد انتقلت ألعاب الطردة الى فرنسا وأوروبا ، ومورست على نطاق واسع في القرون الوسطى ، وفي عصر الفرسان بفرنسا وانجلترا .

ويسوقنا الحديث عن مسابقات الجرى والنقز الى الكلام عن مسابقات ادب الخيل العربية الاصيلة ، وهذه المسابقات يقبها الاتحاد المصرى للأندية الريفية وتقام مرة كل عام ، ويشارك فيها فرسان كثيرون من مختلف محافظات الجمهورية العربية المتحدة . . وهم يمتلكون جيادا عربية أصيلة مروضة على اصول أدب الخيل العربية . .

وترويض الخيل : هو تعميمها الطاعة بحيث يتمكن الفارس من السيطرة على حصانه ، ويتفاهم معه بسهولة ، بحيث يؤدي الحصان

١ - الرأس - وهو البشلك ويتسم بالدوق الرفيع في تصميمه .

٢ - اللجام - وهو الحديدة التي في فم الحصان ومدى العناية بها ، وتناسبها مع حجم فم الحصان .. وهي الأساس في قيادة وتوجيه الحصان .

٣ - اللبب والسرجه - ويتضح فيه الذوق العربي في تصميمه ورسمه وغطائه . يستخدم في نقوشه الفضة والحبر الملون والصوف .

٤ - للركاب العربي - من النحاس أو المصنوع الأبيض ويراعى فيه عدم قسوته على الحصان ، كما يتميز بالنقوش العربية وأحياناً يكثف بالفضة .

ثالثاً - الحركات الإيجابية - وهي محددة ، ويجب على الحصان القيام بها مثل - التحية باليد اليمنى ، ثم اليسرى .

رابعاً - الحركات الاختيارية : حركات يقوم بها الحصان تدل على طاعته وقيادته مثل التخليط بالزانة أو جلوس الحصان .

خامساً - حركات التمييز : حركات ثبات الحصان لمدة عشر ثوان يطلق في نهايتها الفارس طلاقة من مسدس أو بندقية (فشينك) فوق رأس الحصان لإثبات قدرة الحصان على ضبط النفس .

هذه هي الشروط التي يتعين توافرها في الحصان الأصيل ليفوز ببطولة أدب الخيل التي تعتبر امتحاناً لإصالة الحصان العربي ومدى عنايته صاحبه به، ومدى تفاهجه معه.

المزمار البلدي ورقص الخيل :

يأتي رقص الخيل في المرتبة الأولى في مجال أدب الخيول ، إذ أنه يحتاج إلى خيل عربية أصيلة لديها استعداد لأداء الرقصات على أنغام المزمار البلدي .

والرقص اشكاله المختلفة ويحدد هذه الاشكال ميول الحصان وتكوينه واستعداده

كل ما يطلبه منه صاحبه بمسرونة ورغبة . وطريقة التفاهم مع الخيل بقيادتها تنحصر في الاستمانة بالأرجل ، وطريقة ضغطها على الحصان ، والمكان المختار لمس الجواد ، والضغط عليه فيه . وكذلك (السرعة) وطريقة استخدامه مع فم الحصان ، سواء بالشد أو الارخاء ، أو أن يكون حركة الشد للخلف أو لأعلى أو لأحد الجانبين ، وأخيراً فإن وضع الفارس على الحصان وطريقة تغيير مركز ثقل جسمه عليه ، سواء أكان في الوسط أم لأعلى أو لأحد الجانبين أو للإمام أو الخلف - كل ذلك له تأثير في قيادة الخيل عند دكوبها ، للرقص بها ، أو أداء حركات معينة في أدب الخيل .

وفي بطولات ادب الخيل، هناك شروط لابد من توافرها في أي حصان يشترك في البطولة للحصول على الكأس ، وتنحصر هذه الشروط في :

أولاً - تشبيه الحصان العربي : وهو عبارة عن العناية بالحصان ومدى انطباق أوصاف الحصان العربي عليه - ويراعى في أوصاف الحصان الآتي :

عرض الفك - اتساع طاقتي الانف - وضع اللدبل بالنسبة للكفل والمشال - قصر الأذنين ويقلتهما - تناسب أجزاء جسمه بعضها مع بعض - دقة القوائم وسلامتها - التجانس الكامل للجواد (الرسم العام) .

ويعتبر الجواد العربي الأصيل (مرافق) الموجود حالياً بالجمعية الزراعية من أحلى الخيول العربية ، التي تنطبق عليها التشبيهات السالفة الذكر - وتحاول أمريكا شراءه حالياً لتحسين سلالات الخيل بها وقد عرضت لشرائه حوالي ٢٧ ألف جنيه استرليني ..

ثانياً - الشدة والعناية بها : ويراعى في أوصافها الآتي :

وتقبله للمران على نوع معين من التشكيلات المتعددة والإقناعات وهى :

١ - **المربع** - يقوم الحصان بإداء تشكيل المربع وهو ثابت فى مكانه ، بحيث أن اليد اليمنى الامامية ومعهما الرجل اليسرى الخلفية ترتفعان معا عن الأرض ، وتبدلان مع اليد اليسرى الامامية والرجل اليمنى الخلفية وهذا التبديل يقوم به الحصان برفع يديه ورجليه عن الأرض بمقدار متفلوت حسب ميل الحصان وهو يصل فى العادة الى ١٠ مستقيمات .

٢ - **التعقيلة** : وهى من اصعب الحركات الايقاعية وتؤديها خيول تنتمى الى بيوت معينة وتميل الى هذه اللعبة بحيث انها تكون طبيعية عند ادائها لها : وفيها يثنى الحصان اليد اليمنى (اليد هنا بمعنى الساق الامامية) الى صدره ويرفع الرجلين الخلفيتين من الارض فى حركة منتظمة لعدد ١٥ نبضة

من الارض (والنبضة هنا تعنى نطة او قفزة) ثم يغير الحصان اليد اليمنى باليد اليسرى ويعيد الحركات السابقة .

٣ - **الاجواز** - هذا النوع من اللعب يجمع بين المربع من الامام والتعقيلة من الخلف اذ تقوم اليدان الاماميتان للحصان بإداء حركة المربع ، وهى التبديل فى نفس المكان . . اما الرجلان الخلفيتان فتأخذان نظام التعقيلة وهى رفع الرجلين بانتظام معا .

٤ - **الشرلستون** : قد يكون فى هذا الاسم طرافة وارتباط برقصة الشرلستون المعروفة ، والتي كان يرقصها الناس منذ ثلاثين سنة : وفى هذه اللعبة يقوم الحصان بإداء حركة التعقيلة من الامام وهى ثنى اليد اليمنى للصدر ، ثم تطويح الرجلين الخلفيتين للجانبين ، بحركة منتظمة ، والتبديل بعد ذلك باليد اليسرى ، وتعتبر لعبة الشرلستون ناقصة ولا يؤديها الخيالة عادة . . كما أن



(فارس وجواده فى حركة اختيارية) تبيين مدى طاعة الحصان وثباته

قليلا من الخيل تعيل الى اداها ، ولذلك فانها غير منتشرة .. كما انها دخيلة على تراثنا الشعبي .

هذا .. واذا كانت رقصة الشرلستون قد انقرضت منذ ثلاثين سنة تقريبا الا ان للخيول تأثيرا كبيرا في تشكيلات الرقصات الشعبية في كثير من البلاد ، وذلك يرجع الى الارتباط الوثيق بين الحصان والانسان في مختلف مراحل حياته .. ولذلك فليس بمستغرب ان يستنبط الانسان من خطوات الخيل وتشكيلات رقصاتها بعض اللوحات الراقصة يحاول فيها ان يقلد صديقه الوفي ورفيق حياته .. وتعتبر هذه الرقصات من الرقصات الشعبية الاصيلية ، اذ انها منتشرة في المجتمعات القبلية القديمة ، وكذلك في المجتمعات الحديثة .. وقد قدمت (فرقة رضا) في العام الماضي رقصة الخيل ، وقد وضع الراقصون فوق رؤوسهم قناعات صناعية ، وارتدوا ملابس في ألوان الخيل ، فكانت تشكيلاتهم في أداء الرقصة ، تماثل تماما رقصة المربع التي تؤديها الخيول .

وقد نالت الرقصة استحسانا كبيرا ، وهذا راجع الى اصالتها ، والى انها تمثل بالفعل مادة شعبية للرقص موجودة في البيئة . ومما لا شك فيه ان في هذا حافزا كبيرا لتسارع بدراسة كل ما يتعلق بحياة شعبنا الاصيل من فنون ، حتى نستطيع ان نستلهم منها مادة وفيرة لرقصتنا الشعبية وفي مجال اللعبات الشعبية ايضا نجد الكثير من التشكيلات والخطوات والموضوعات التي يمكن الاستفادة بها في عروض فرق الرقص الشعبي .

تأثير الخيل في اعمال الفنانين :

تأثر الفن التشكيلي بالوحدات الزخرفية التي تتحلى بها سروج الخيل وهي تحمل

الطابع العربي في وحداتها .. وتعتبر مادة غزيرة للدارسين من الفنانين ، لاستلهم وحدات وتقوش زخرفية يضيفونها الى اعمالهم ونجد ان النقوش والوحدات الزخرفية ، ما زالت كما هي منذ العصر العباسي والفاطمي ولم تتغير في عصر المماليك .. وظلت محتفظة بطابعها الاصيل ، مثل اصالة الخيول - وما زالت السروج الفضية والحريرية تصنع الى الآن بجهة حى السروجية وتحت الربع بالقاهرة وان تضائل عدد العاملين بها ، لقلة المطلوب من هذه السروج المفضية او الحريرية ، وقد يتكلف السرج المفضض نحو ٤٠٠ جنيه في المتوسط .

والهواة من الفرسان من اصحاب الخيول العربية لا يرضون بالمال في سبيل خيولهم ، ويتسابقون في اقتناء اجمل السروج ، حتى تزداد خيولهم الاصيلية بهاء وجمالا .. ومن اشهر الخيالة الذين يحافظون على مستوى خيولهم من حيث الجمال والعناية نجد حسين محبوب في بنى سويف .. زكريا عثمان في الجيزة - ونبيل عبد الرازق في القليوبية - وابو جازية في الغربية وكثيرين غيرهم ..

وعندما تتالق العاصمة بانوار اعياد نورتها المباركة ، وفي احتفالات الشعب باعياده القومية يبرز الخيالة والفرسان بخيولهم العربية الاصيلية - متصاندين العروض الرياضية والشعبية والقومية ، لتتبع عن فرحة الشعب باعياده وانتصاراته ، فتجدهم في اعياد ٢٣ يونيو ، واعياد الشباب وفي المناسبات الوطنية يقومون بعروض راقصة جميلة ، على انغام الزمار البلدى - محيين بذلك فنا خالدنا من فنوننا الشعبية الاصيلية ، سيظل ابدا متوارثا مادام تيار الحياة يتدفق في عصر كله ازدهان وبركة ..



بقلم سعد الخادم

كثيرا ما نشغل فكر الرجل الشعبي بالثياب والاساطير الخرافية ، التي جعلت للملبس صفات خارقة ، بعضها نافع ، والبعض الآخر ضار ، حتى دخلت الثياب في عداد وسائل السحر • والمعتقدات الشعبية مليئة بشتى القصص والحكايات ، التي تسرد طرقا متنوعة ، لتزويد الشعوب بهذا الاثر ، أو تلك التهمة ، الفيلة في علاج نوع من الالوجاع أو الامراض •

وقد تصادف وسط هذا المزيج من الشعوذة - التي لا يقبلها العقل المتحضر - حكايات عن الشعور المسمومة ، أو غيرها من أسلحة أو عطور ومصاغ زودت بواد فتاكه ، تصيب المرء بمجرد لمسه إياها . وطبعي أن يتجه الرأي إلى النظر لثل هذه الغرائب على أنها امتداد لضروب السحر والشعوذة .

وموضوع هذا المقال يقوم على دراسة لأواصر هذه الحكايات ، وبحث الأسس التي قامت عليها فكرة الشعور المسمومة . ونوه ، قبل الانتهاء إلى المصادر التاريخية لمثل هذه الحوادث أو الحرافات - بأن لها أيضا نظائر كثيرة في القصص الأوروبية ، الذي قد يكون ناجما عن تأثير الحكايات الشعبية الأوروبية ببعض الوقائع والاحداث التاريخية ، التي أثرت على الرأي العام في أوروبا ، كاستعانة عائلة بورجيا في إيطاليا خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر بالسموم ، للقضاء على المناهضين لها . ونقرأ في رواية « هملت » لشكسبير تنويعها عن الأسلحة المسممة ، على النحو الذي كان شائعا في القرن السادس عشر . وهناك أمثلة وافية في تاريخ الدولة العثمانية عن استخدام الحكام أو الطامعين في الحكم للسموم ، يدسونها في الأطعمة وغيرها ، للقضاء على من يريدون التخلص منه .

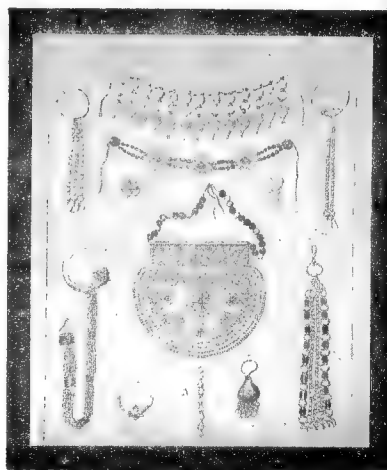
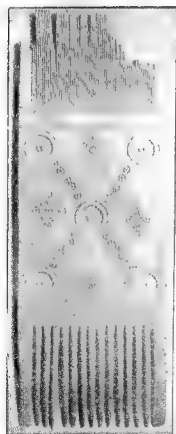
وقد أشار النويري إلى الوسيلة التي اتبعها أحد السلاطين عندما أراد الانتقام من أحد القضاة . حيث كتب يقول : « فجاه الرسول وقال للقاضي : السلطان يسلم عليكم ويقول لك للقاضي : السلطان يسلم عليك ويقول لك : انه اذا أراد أن يشرف أحدا من أصحابه ، خلع عليه من ملابسه ، ونحن نسلك طريقه ، وقد أرسل اليك من ملابسه ، وأمر أن تلبسه في مجلسك هذا ، وأنت تحكم بين الناس . وكان الملك العظيم أكثر ما يلبس قباء أبيض وكلوة صفراء . وفتح الرسول البقجة ، فلما نظر القاضي إلى ما فيها وجم . وقال الشيخ شهاب الدين أبو شامة : فأخبرني الرسول الذي

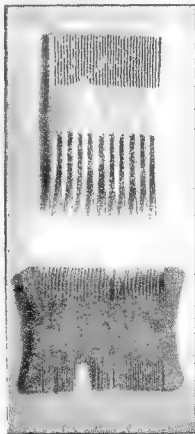
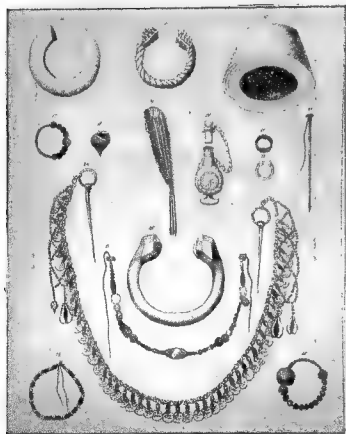
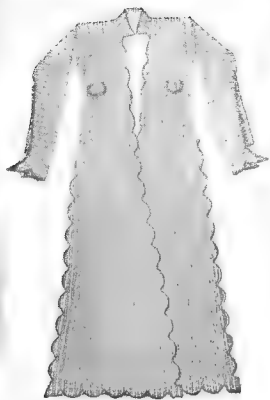
أحضر هذه الخلعة والرسالة بذلك ، وقال : وكان السلطان قد أمرني أن ألبسه إياها ببدي - ان امتنع أو توقف - فأشرت عليه بلبسها وأعدت عليه الرسالة ، فأخذ القباء ووضعه على كتفه ووضع عمامته بالأرض . وليس الكلثة الصفراء على رأسه ، ثم قام ودخل بيته ، وعرض أثر هذه الحادثة ، ورمى كبده ومات » .

ومحمد بن أبي بكر الفارسي وقف حديثه في كتابه المسمى «مادة الحياة وحفظ النفس من الآفات» على تصنيف وتكشف أنواع المستورد والعطور والكحول المسمومة ، مبينا طرق الوقاية مما دس فيها من مواد سامة أو ضارة ويقول :

« في علامة ما يلبس ويفترش من الحرير والكتان والقطن والصوف والوبر كالقندس والسنبجات والسمور المسمومة وجميع ما يعلو اليدين من القمص والمالز والحاجر والمناديل والسراري والعمائم والقلائس وما يفترش من المقارم والملاحف والفرش والوسائد وما يستعمل في آلات المركوب كالسرج والمقرعة والحفوما أشبه ذلك وعلاجه .

وعلاوة ما كان من ذلك مسموما أن يعلوه لمع كثير ، ووسخ مثل الفبار ، ويتغير ريحه ، وكلما كانت الثياب في الابتداء أكثر طبيا وأطيب عطرا ، كان ذلك أتن لريحها ، وينقطع ما كان منها رقيقا في أقرب مدة مثل الشرب والبنديقي وما أشبه ذلك ، وما كان من الثياب قويا يميز بعضه من بعض ويخيل للناظر إليه كأنه ثوب قديم بال ، وخاصة في اهدابها وأطرافها . وعلاوة ذلك في الثياب الملونة كاللاضر والاصفر والسكحل والازرق وجميع ما هو مصبوغ ، فانه يجرد ألوانها ، ويجلبها ، ويقطع سلوكها ، ويهتكها - فاما الديباج والاطلس فيرى عليها لمع مختلفة كأنه كان مدفونا تحت الأرض ، أو في مواضع ندية عفنة ، فان بقى





أنفحة أرنب ، وتصرب بدهن ورد ، ويطل
الموضع ، ويربط عليه ، فانه شفاؤه وبرؤه ،
وان لم توجد انفحة أرنب فيجعل من الدهنين
مثل ربهما بياض البيض ، ويطل به الموضع
فانه نافع ، أو يؤخذ من أنفحة الأرنب أن
أمكن جزء ، ومن الصندل الأبيض المقاصرى
عشرة أجزاء ، ومن الكافور ربع جزء ، يختلط
الجميع بدهن ورد ، تطل به المواضع المقرحة
عدة مرات فانه يزيلها •

ويسقى أيضا من اصابه شيء من ذلك أحد
الترياقات النافعة ، مثل ترياق الأربعة ، أو
ترياق الطين المختوم ، أو الترياق الباروق •

وان كان تحيل البدن فليقصده بعض العروق
فان القصد نافع له ، أما عن أنواع العطور
المسومة كالند والعنبر والعالية ، وما يطيب به
مثل المسك والكافور ، فان العلامة الدالة على
جميع البخورات والدخن انطفاء النار وخمودها
بسرعة ، وكدورة الدخان ، أو يكون لون
الدخان يضرب الى الخضرة ، سريع الحركة ،
وعامة ذلك بعد استعماله ، أن يحس مستعمله

فى الثوب اياما تقطع ، وان نشر فى الشمس
تميز بعضه من بعض •

فاما ما هو معمول من الصوف والوبر والقز
التي تستعمل ، كالقندس والسنباب والسمور
وما أشبه ذلك - فان هذه جميعها تنزق
وتنتف بعد ثلاثة أيام ولا تكاد تبقى •

هذا فى البلدان الباردة • أما الحارة فانه
يسرع اليها التلف فى أقرب مدة ، وما يستعمل
فى آلات المركوب ، كالسرج والمقرعة والخف
وما أشبه ذلك ، علامته ما يحدث من ذلك بعد
ان يلبس ، أو يفرش ، أو يرقد عليه ، أو يلمس
باليده • فان أصاب البدن منها شيء اعتراه
حكاك شديد كثير ، والحرقه والعرق المتتن •
وكلما عرق اشتد به الألم حتى يرم البدن ،
أو الموضع الذى قد لابس الثوب من البدن ،
ويتقرح الموضع ، وتعتريه القرحة الخبيثة
فان لم يتدارك هلك •

علاج ذلك : النافع منه ان تغسل المواضع
التي تقسرت باللين الحليب المقروب بدهن
ورد ، ويفسل بعد ذلك بالماء البارد • وتؤخذ



العين رطبة ، فان تعذرت مرارة الحوت أخذت مرارة جدى رضيع ، أو مرارة طوى .

وطبيعى أن نتساءل بعد عرض ما جاء فى مخطوط الفارسي (مادة الحياة وحفظ البدن من الآفات) عن صلة هذا كله بالفنون الشعبية وفنوناً بنوع خاص فنقول: ان الثياب الشعبية قد مرت خلال أطوار متعددة ، منها طور كانت تحاك في ثنابا الثياب اكياس صغيرة ، متناهية في الصغر ، توضع فيها بعض أنواع من الحبوب ، كالحبة السوداء ، أو عيدان القرنفل ، أو غير ذلك ، وكانت تتخذ تلك الاكياس الصغيرة اشكالاً مثلثة ، فتثبت وسط الأجزاء المطرزة من الثياب ، التي كانت تتخذ اشكالاً مثلثة ايضاً ، وكانت تضاف تلك الحبوب الصغيرة من الحبوب أو الثمار العطرية الى الثياب ، لكسبها رائحة زكية من جهة ، ومن جهة أخرى لاعتقاد اصحاب الثياب - ولاسيما الشعبيين - بأن بعض الحبوب أو الثمار الجافة تكسب الجسم مناعة من الأمراض ، اذا ما تصقت ببعض مواضع منه ، وخاصة عن طريق الثياب التي يرتديها الانسان . وظلت الثياب تحاك على أن تترك المواضع التي سوف توضع بها تلك الاكياس شاغرة ، كمواضع ما تحت الذراعين ، أو على وسط الصدر ، ثم الحافة الدنيا من الثياب .

وكانت الثياب تزود أحياناً بدلايات ، أو حلقات معدنية أو قطع من الخرز ، وكانت هذه الحلقات التي تحاك في الثياب تملأ بتجاويفها الداخلية بحبوب من المسك ، أو العنبر أو العطور التي اتخذت قواماً لزجاً ، مما كان يكسب الثياب على النوم رائحة زكية ، تنتشر أينما جلس صاحب الثوب . والثياب التي كانت تحاك وتويا على هذا النحو كانت أشبه بمحال عطارة متنفذة .

وكان السبب الحقيقي في اعدادها على هذا النحو - لغير أغراض التعطر - هو الوقاية من الآفات التي كانت تنتشر في الاثمنة القديمة ، وتفتك بالوف من الناس دون امكان وقف انتشارها ، وانتقال العدوى بين الافراد في صورة وبائية . وكما كانت تلك الحبوب من

التهابا في جسمه ، وضيق نفس ، وسوء خاطر وطلباً للعطاس ولا يقدر عليه ، فان لم يبادر بعلاجه هلك . وعلاجه أن يبادر الى غسل البدن بماء قد طبخ فيه هدهس أخضر ، أو يأجل يابس ، وورد منزوع الاقماع ، وشيء من ورق الحلاق ، فاذا غسل البدن بذلك ثم طلى بهذا الطلاء ، وصفته أن يؤخذ صندل مقاصرى ستين درهماً ، ومن دقيق الشعير رطل ، ومن دقيق الأرز نصف رطل ، يخلط الجميع بشيء من لبن البقر ، حتى يصير بمنزلة المرهم الرقيق ثم يطلى به البدن ، ويستنشق بدهن بنفسج ، فانه نافع له ، أو يؤخذ من الكافور وذرقر الحام من كل واحد ثلاثة مثاقيل . ومن الصندل المقاصرى ست أوراق ، وتسحق وتعجن بماء الارز الذي يطبخ حتى يتهرى ، ويطلى به البدن .

ويقول المؤلف في العلامة الدالة على جميع الادهان المسمومة التي يدهن بها الرأس والجسد ، مثل دهن الورد والبنفسج ، ان ما كان منها مسموماً تتغير عن ألوانها المعروفة ، ويتغير قوامها ، وتنتن روائحها ، فان دهن بها الرأس سرت سمومها في العروق ، وان مرغ بها البدن تفرح .

وعلاج ما كان من ذلك في الرأس أن يؤخذ حبر صقظير ، وحضى ، ويخلط مع مثلهما لبن البقر ونبذ الحمر ، ويسخن ويطلى به الرأس عدة مرات ، فانه الشفاء . أما ما كان في سائر البدن فيؤخذ له صندل وكبابة ، من كل واحدة أوقية ، ومن ذرق الحمام نصف أوقية ، وكافور وزن مثقالين ، وتدق دقاً ناعماً ، وتخلط بماء البقلة الحمقاء ، وهي الرجلة ، ويطلى به البدن مراراً كثيرة ، ويصبر عليه أربع ساعات ، ويفسل بعد ذلك بماء قد طبخ فيه أرز ودقيق سميد . أما السكحل المسموم وجميع ما يدخل في العين فانه يعرض لمستعمله انسحاب الدموع ، وسرعة جحوظ العين ، مع ظلمة تنفضها ، ولايصبر الا خيالات من الألوان المختلفة من السوداء والصفرة والخضرة والغبرة ، ثم لا يصبر بعد ذلك شيئاً وعلاج ذلك أن تؤخذ مرارة حوت من جيتان الماء العذب ، وتقطر في

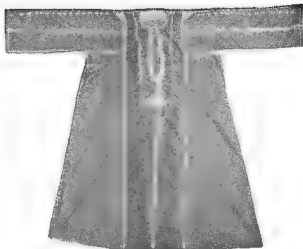
صغيرة بها أنواع من الحبوب ، أو العطور وسط صناديق الثياب ، شائعاً حتى بداية القرن الحالى ، وكان الغرض منها وقاية الثياب من السوس والحشرات ، بالإضافة الى تعطيرها .

أما العادات الشعبية التي كانت منتشرة في مصر بين اواخر القرن الماضي وبداية الحالى ، فقد نعر في الكثير منها عى أنواع من الاحجية اتخذت أشكال حوصلات واكياس تعلق بواسطة اشربة في مواضع متفرقة من البدن ، ومنها ما جاء على شكل خزان أو اسطوانات معدنية صغيرة على شكل دلايات أو أنواع من المصاغ ، اذ شاع أن توضع بها لفائف كتب عليها كتابات سحرية . ولكن يبدو أن التقليد قام في بدايته على غير هذه الأسس السحرية ، وإن قام على أسس طبية وعلمية ، وأن الحوصلات التي كانت تدخر مواد كيميائية وطبية قد انفصلت عن الثياب في عهد متأخرة ومتدهورة ، واستبدل فيها بالكتابات السحرية العقاقير الطبية .

ويبدو أن مخطوط الفارسي الذي أوردنا ذكره ألف في فترة فقدت فيها وصفات العقاقير الطبية النافعة ، ولم يبق عالقاً في أذهان الناس سوى الاغراض الانتقامية ، التي قد يستخدم فيها الغادر الثياب أو العطور ، أو المكحل ، أو الدهانات المتنوعة .

وأغلب الظن أن هذا النحو من الكتابات قد سبقته طائفة من الدراسات والأبحاث ، بينت الفارق بين الصالح والفاسد من العطور والدهانات والكحل والصبغات التي تصبغ بها الملابس وتترك فيها آثاراً قد تضر بلباسها ، وإن هذه الأبحاث والدراسات تحوى وصفات بما كانت تزود به الاحجية المحاكاة في الثياب ، للوقاية من هذا المرض أو ذاك ، ومنافع بعض الثمار وزيتونها ، وما تجلبه للأجسام من صحة وعافية ، عند تثبيتها على مواضع منها .

وهكذا يتضح لنا من اقتفاء اواصر بعض العادات والتقاليد الشعبية القائمة ، أن منها ما يستند الى أسس علمية بعيدة عن عالم الحرافة والشعوذة التي نلظها قائمة عليه .



العطور أو الحبوب تستخدم في أغراض وقائية فقد استخدمت أيضاً في حالات قليلة لأغراض انتقامية ، حيث دس السموم في ثيابا الثياب ، للفسد والاعتقال . ويغلب على الظن أن تكون تلك الوقائع الفردية والقليلة قد علقت في أذهان الناس والامة منهم بنوع خاص ، فلما أعقبت جهود التطلع العلمى في المحيط العربى عهود أضمحلال وتدهور ، أغفل المطارون وصناع الثياب أنواع العبوات النافعة التي كانت تزود بها الملابس ، وتحول الامر الى وصفات سحرية نقرأ عنها في مخطوطات الشعوذة ، وقد ظلت المواضع التي تحاك بها في الثياب عبوات العطور والثمار الجافة قائمة على نحوها القديم فسميت بالسمكة ، الرقع المثلثة الشكل ، المغيرة في لونها للون الجلباب الشعبي ، والتي تحاك تحت إبط الاكام ، كما سميت الزخارف والحليات التي طرزت على شكل مميزات أو مثلثات بعرض صدر جلباب المرأة الشعبية بالاحجية ، ويرجح أن تكون هذه التسمية راجعة الى الاحجية أو الاكياس الواقية التي كانت تزود بهما قبيل ذاك في تلك المواضع .

ولم تكن فكرة تزويد الثياب بحوصلات مثلثة الشكل ، أو كرية على شكل أزرار ، موقوفة على الملابس العربية والشعبية منها فحسب ، وإنما كانت منتشرة في أوروبا خلال العصور الوسطى ، وظل تقليد وضع حوصلات

زهيرات الخرائية في متحف اللوفر

بالأمس طادت الى باريس نفحات من عبق
أرضنا الطيبة ، عبقث بأريجها قاعات الفنون
الزخرفية ، بهناح المعارض بمتحف اللوفر ،
فانبهرت بصفا عبقريتها الحشود المتدفقة من
عشاق الفن ونقاده ، وجهمزة كبيرة من
الفنانين !!

هناك تعلقت أعين الآلاف من أهل باريس
وزواوها بمجموعة من أعمال السجاد الخاطي،
التي أبستها أنامل مجموعة من أطفالنا الصغار
من أهل الخرائية - القرية المصرية البسيطة
التي تترامى في أحضان الهضبة السمراء بين
أهرامات الجيزة وسقارة .. وهي نفس الأعمال
التي شهلت القاهرة بعض دوائعها في مطلع
هذا الموسم بقاعة الفنون الجميلة بميدان باب
اللقوق بالقاهرة ..



مراحل تطور واسعة مع تطور أعمار هؤلاء الأطفال ٠٠ وهم يجدونها كذلك عاملا فعلا لقيام حركة حقيقية لبعث هذا الفن المصرى الأصيل ٠٠ وإعادة كيان الفنان المصرى القديم المعروف !!

ولعل كل هذا التقدير مرده الى أن النتائج التى تحققت على أيدي أطفال الحراية تتضمن من الناحية التنفيذية - ثورة على الطريقة التقليدية لصناعة النسيج التى تعتمد على تطبيق رسوم هندسية أو أشكال طبيعية ، مرسومة أصلا على الورق قبل تنفيذها فى النسيج ، ولا يتحتم أن يقوم بتصنيعها واحد بالذات ، وهى على هذا الأساس تفتقد الشخصية الفنية الخلاقة ،

كما تزيد أهمية هذه التجربة من الناحية الفنية البحتة ، لطريقة تنفيذها التلقائية

الاطال الحراية - الأتامل الوثيقة تمنع الميزاج

ولم تكن هذه أول مرة تهر فيها هذه الأعمال خبراء الفن خارج نطاقها المحل المحصور ولكنها وصلت قبل سنوات الى كثير من بلاد أوروبا : كهلاندا ، والمانيا ، وسويسرا ، والسويد، وأكدت نجاحها كتجربة رائدة رائعة للفنون الشعبية الأصلية التى تحمل عراقة التراث القديم ، وروعة التلقائية التعبيرية المعاصرة ٠٠ وهى لا شك تعتبر فى محيط بلادنا انطلاقة واعية لقدرات هذا الشعب الفنية والطبيعية .

ويذهب الكثيرون من النقاد فى العالم الى الاهتمام بهذه الأعمال الى حد اعتبارها معجزة فنية برزت فى السنوات الأخيرة فى مجال رسوم الأطفال ٠٠ وأنها أصدق تعبير عن البيئة بين أصحاب هذه المرحلة ، كما يرونها الى جانب كل هذا تعدد نقطة انطلاق جديدة لهذه الطاقات الخلاقة ٠٠ وهى قابلة لتتابع





نجين زين
(جارية محمود)

الفنان رمسيس ويصا واصف صاحب هذه المدرسة ، أول كل شيء ، عن إيمانه الراسخ بالملكات الخلاقة لدى أطفال هذه البيئة البسيطة فى الريف المصرى ، وامكانياتها الواسعة فى الابتكار والتفوق اذا أمكن سد حاجاتها الاقتصادية وتوفير خامات التصنيع ، وأن تتيح لها اختيار الوسيلة الأكثر طواعية للتعبير ، .. وإذا أمكن آخر الامر توثيق العلاقة الوجدانية بينهم وبين جميع مظاهر البيئة التى يحيون فيها ، وحمايتهم من زيف الثقافات التى تجرفهم الى هاوية التقليد !!

الفورية ، بغير تصميم مرسوم سابق على الورق - ولا شيء لدى الطفل - حين يبدأ العمل - غير الفكرة تتصارع فى خياله .. وهى تتصاعد فى النمو متشعبة على السطح المطلق لقطعة النسيج خلال معالجته لها بأنامله ، وهو يمزج خيوط الصوف الملونة على النول مباشرة حتى تصل الى قمة الاكتمال !!

حماية الملكات الفنية

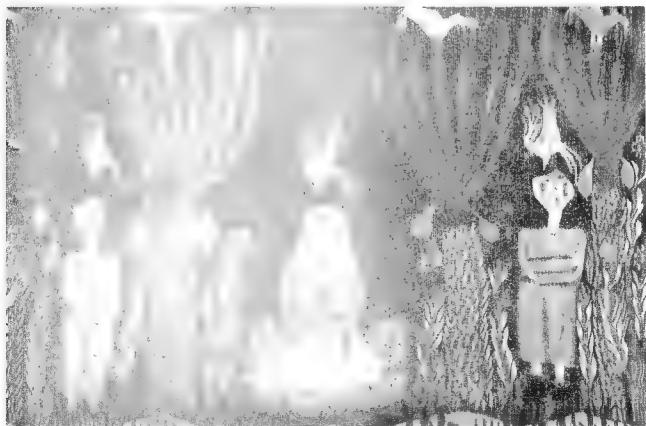
ونحاول أن نستشف من وراء هذه الانتصارات أسبابها الحقيقية، فيحدثنا المهندس

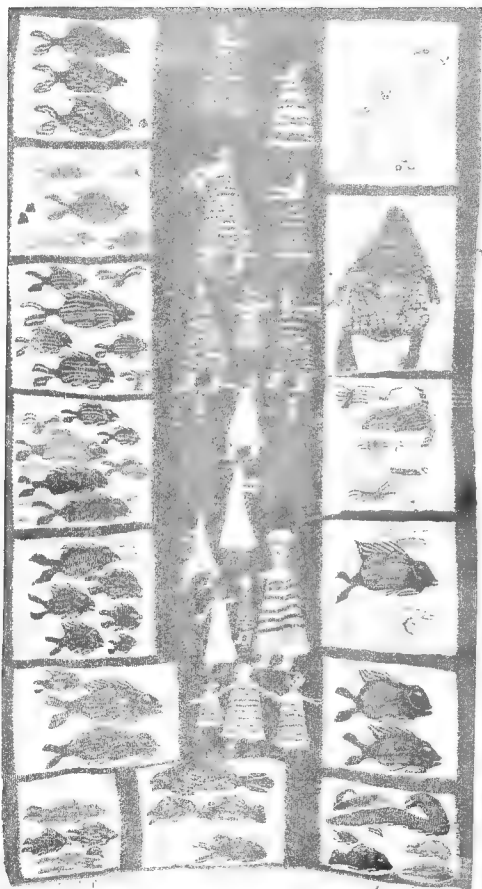


آدم وحواء : لزینب بسوی

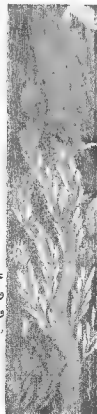


سلیفة نوح : لسمیحة احمد





أحواض السمك
على سلم



على بن أبي طالب
والحسن والحسين
والروح القدس
يرسم ندوى

الى درجة مثالية فى التعبير عن كل ما يدور حولهم .. فكانت لهم هذه الاشكال المنسوجة من واقع الطبيعة السمحة فى قريتهم ومن حكايات ذويهم الفلاحين البسطاء • الذين يسهرون معها الليالى القمرية .. ومن أهازيج الفرح فى أعراسهم ومن تقاليد أعيادهم .. وكانت صورا لنخيل البلح السامقة تطاول سماء بلدتهم الصافية .. كما كانت لوحاتهم كأنها المراعى تسبح فى جنباتها إبقارهم وجواميسهم وخرافهم وماعزهم .. وتكاد تسبح فيها عزف مزامير الرعاة !!

وتكاد روعة التعبير عن كل هذا فى أعمال اطفال الحرائية توحى لبعض الناس باستحالة تحقيقها على هذا النحو المعجز • وذلك بحسب

قط - لروحية عل



وبالنسبة لاطفال الحرائية بالذات يتأكد فى جميع الأعمال بصورة واضحة صدق التعبير عن نبضات الحياة فى جنبات المنطقة العريقة من الريف النائم تحت سفح الأهرامات .. بصورة لا يمكن أن يصل إليها - فى بساطتها وسذاجتها بل فى جرأتها - فنان آخر التزم بقيود مهيدة تحدد اندفاعاته الطبيعية وتعوقه عن تلقائية التعبير •

الحب والحرية والايهان

كما يقوم نجاح تجربة الحرائية على أساس الايمان بقيمة الانسان وقدراته ودوافعه الفنية والطبيعية التى لا تتحقق الا فى جو من الحرية والطمأنينة .. وقد اتبحت كل هذه العناصر الهامة لمجموعة من اطفال هذه القرية ، فقد توفرت فى مجتمعهم البساطة وسرعة الاستجابة للطبيعة ، وكانت مهمة رائد هذه المدرسة حين اختار أول دفعة من اطفال هذه المنطقة أن يتعايش معهم بشكل طاقاته الانسانية وأن يزودهم بشحنات كريمة من الصداقة والحب وحسن المعاشرة ، وأن يشيع فى حياتهم المرح ، ويجذبهم الى قضاء اوقات الفراغ باللعب على أن يدفعهم بعد ذلك الى القيام بعمل جاد جعله موردا للكسب المحبب .. وكان عليه أن يستحضر لهم الأنوال ليعبروا على خيوطها عن خيالاتهم وأحاسيسهم ، وأعد لهم المكان المناسب لهذا العمل الذى اتسع لعشرات منهم على مدى الأيام •

مصادر الالهام

فى القرية المصرية

وجرت خواطرم متدفقة تلقائيا على سطوح قطع السجاد .. وأخذت التجربة استواءها وبلفت نضجها بوصول هؤلاء الأطفال الى درجة عالية من التمكن وارتفاع الخبرة اليومية التى اصطنعوها بأيديهم ، مما ساعدهم على الوصول

الساذجة الصادقة .. بينما ترى نبض الحياة
فى ريف بلادك اليوم .. فانك لا بد تستشف
من وراء كل هذا انعكاس تقاليدنا المصرية
القديمة .. وتبدى الى خاطرك نفس الصور
ونفس التعبير الذى تعرفه فى فنون بلادك على
مدى الصور !!

لا بد أن يتبادر الى ذهنك لوحات من الفن
الفرعونى فى المقابر وعلى واجهات المسابد ..
ولا بد أن يذكرك أطفال الحرائية بقطع من
النسيج القبطى المشهور فى القرن الثالث الى
القرن السابع الذى اتصل مع الزمن حتى رايته
فى الآثار الاسلامية ..

ولكننا لا نعتبر هذا الارتباط بين التعبير فى
أعمال أطفال الحرائية والفنون القديمة محاولة
مخططة نسعى الى تحقيقها بالافتعال ..

كما لا نعتقد أنه أحد الاهداف التى يرمى
اليها الأستاذ الفنان رمسيس واصف وهو
يرعى تلاميذه من بعيد وهم يزاولون هذا
الانتاج !!

ولكن ... اذ تبرز لنا هذه الملاحظة واضحة
ناضة كأنها ظاهر ملموس .. فانما هذا اثبات
يؤكد لنا أن الموهبة الحقيقية ، والتعبير الصادق
الأصيل .. السابغ من صميم الحياة ذات
الطبيعة الممتدة جذورها فى أعماق التاريخ
البعيد .. وإن التعايش الحقيقى للفنان مع
البيئة ومزاولته للعمل الفنى باعتباره ضرورة
انسانية لبقائه فى الحياة .. وتوفر الامكانيات
الطبيعية والظروف السليمة ، وحرية التعبير
كل هذا يقرض بالبداية - معالم الفن الأصيل !

وهكذا يرتبط الاحساس الفنى للأولاد
والبنسات فى الحرائية بواقع البيئة التى
يعيشونها ، وتمتد جذوره فى أعماق التاريخ
القديم المحيط ببلداتهم عند سفح الأهرام !!
بهذه التقاليد التى سارت عليها تجربة
الحرائية سرت الحياة نابضة وضادة فى نسيج
الأطفال .. كما نرى تذوقهم للجمال ..
وارتفعت معنوياتهم واحساساتهم بالعزة
والكرامة ..



امومة - ارجوية على

مفهومنا السائد عن عجز الفنانين الكبار عندما
يقف بهم الخوف من نقد الآخرين ..

التحرر من المذاهب

وأطفال الحرائية حين يقومون بتحقيق هذه
الأعمال انما يستجيبون لواقفهم الشخصية فى
التعبير ، لا يلقنون السير فى أحد المذاهب
الفنية .. ولا تفرض عليهم فكرة أو أسلوب
بل أن الفكرة تأتيهم من خلال بيئتهم وحوادث
حياتهم والاسلوب يأتي من خبرتهم اليومية
وخلال استطرادهم فى العمل ..

أطفال الحرائية

بين البيئة المعاصرة .. والتاريخ القديم

وبينما نعرف الألوان سيمفونياتها ، فى كل
قطعة من أعمال أطفال الحرائية .. وبينما نرقص
التكوينات رقصاتها المرحية على فراغ كل
سجادة ، فترى القرية المصرية .. وتعيش فى
أفراحها وتستمتع بأشعاعات طبيعتها المشرقة ،
وتأخذ حيويتها الدافقة .. بينما تظالم كل
هذه الصور الحلوة خلال هذه الأعمال بتعبيراتها



زهور مصنوعة من نبات القرع
ومزخرفة برسم حيوان من
حيوانات البيئة الافريقية



رمز تجريدي لجمال به
سروج الخيل

الرمز في الفن الشعبي التشكيلي

بقلم : حسين علي شريف

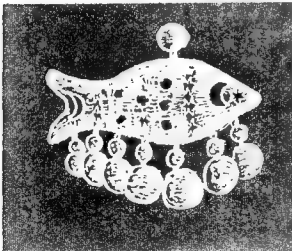
إذا كان الرمز - في الفن الشعبي - بهذه
الاهمية . فما هو ؟ وما هي صفاته
وخصائصه وقية الفنية واجتماعية
وكيف نتعرف عليه ؟

ما هو الرمز الفني ؟

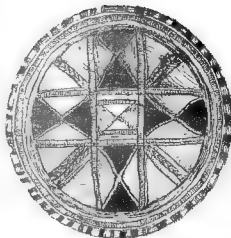
المقصود بالرمز في الفنون الشعبية :
الوحدة الفنية التي يختارها الفنان الشعبي

للفنون الشعبية رموزها الدالة عليها ،
المعبرة عنها عبر الزمن والتاريخ . ولهذه
الرموز أهميتها ودلالاتها العلمية في التعرف
على تلك الفنون . فالرمز : هو الاشكارة
الصحيحة التي توضح العصر والزمن الذي
انتج فيه الفن الشعبي - كما أنه مفتاح يمكن
عن طريقه ان يبحث الباحثون تاريخ تلك
الفنون . فان للفنسون الشعبية تاريخها
وأصالتها - تلك الاصالة المستمدة من بيئتها
ومجتمعها وبالتالي من حياة الشعوب
وكفاحها .

والرمز من الناحية الفنية : لغة تشكيلة
أصلية يستخدمها الفنان الشعبي للتعبير عن
أحاسيسه وأحاسيس أهل بيئته .
وإنعزالهم نحو كل ما يهز مشاعرهم من
أحداث ، أو معتقدات ، أو أفكار .. وكلمنا
نعرفنا على تلك اللغة وأجدنا تفسيرها كنا
أقدر على التعرف على الفنون الشعبية
وذوقها ، وبالتالي دراستها دراسة علمية .



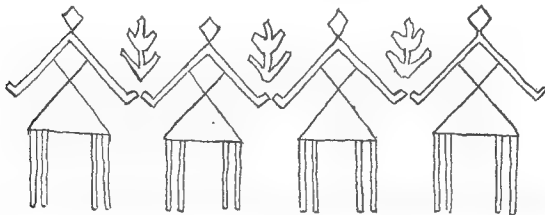
وقد يكون شكلا مبتكرا يخلص وجهة نظر الفنان الشعبي - وهي تمثل عادة وجهة نظر الجماعة - لحادث وقع في البيئة وانفعلوا به . وقد يكون ايضا شكلا لشيء شائع الاستخدام في البيئة ، ويمثل عادة من مادانهم ، أو تقليدا من تقاليدهم . وقد يكون خطأ مجردا ، أو خطين ، أو مجموعة خطوط لا معنى شيئا في شكلها الظاهري ، الا ان الفنان يضع لها اسما يصطلح عليه ، وتعرف به وسط الجماعة . والشكال السابقة التي ذكرناها على سبيل المثال - لا ترتقى الى مستوى الرمز - الا اذا كانت محملة بالقيم الاجتماعية والثقافية للبيئة - فليس كل رسم على قطعة خرف ، أو زخرفة على كليم ، أو نقش على « اسورة فضية » يسمى رمزا فنيا . فهناك كثير من الرسوم والوحدات الزخرفية التي لا تحمل القيم الثقافية الشعبية ، وجاءت نتيجة لعمل انسان شعبي ولكنه ليس بفنان . لهذا يحتاج الرسم أو « الوحدة الفنية » الى فترة طويلة من الزمن حتى تثبت قيمتها وسط بيئتها ، وبالتالي تتداول - كاللغة



رمز من الجزائر عليه رمز هنسي

من بيئته ، لكي يجعل بها انتاجه الفني ، ويكسبه طابعا خاصا فريدا في نوعه ، على ان يكون محملا بالقيم الثقافية والاجتماعية لبيئته ، معبرا عن احساس الفنان ومشاعره ، ملخصا لمبادئه وافكاره . فالرمز هنا تلخيص - بلغة الاشكال - لفكرة وعقيدة الفنان ، وتعبير عن احساسه نحو بيئته . والرمز قد يكون شكلا لطيف يعجب الفنان ، أو نبات يعتز به الناس ، أو حيوان اليف محبوب ، أو وحش كاسر تخشاه الجماعة .

رمز من اسبوت بالتل على قمات اسود





زجاجة سداتها رمز حرباء
من افريقيا



غطاء رأس من الكاميرون
عليه رمز من حيوانات البيشة

والعمله الاصيله تماما - وهنا تستحق ان
تحصل لفظ الرمز - وهذا ليس بغيره ،
فمن الناحية العلمية نعلم ان الرمز جزء يمثل
الكل - فلا بد ان يحمل الجزء - وهو الرمز -
قيم الكل وهى البيشة .

الرمز له اكثر من اسم :

لكل رمز اسم متداول بين اهل فنه
ومنطقته ، فالدين يعملون فى صناعة الخزف
- مثلا - يتعرفون على الرموز المصطلح
عليها فى هذه الصناعة . واندن يعملون فى
النسيج متفقون فيما بينهم على رموز فنية
معينه .. وهكذا ... الا انه كثيرا ما نجد ان

رمزا معينا يشترله فى اكثر من فن ، فنجده فى
الحصير ، وربما نجده فى الخزف ، وايضا فى
الصناعات الفضية ... والرمز نفسه يكون
فى كل فن من هذه الفنون باسم مختلف عن
الاخر . والسر فى ذلك : ان الفنون الشعبية
دائمة ومستمرة ، ومتصل بعضها ببعض -
فاحيانا يعيش رمز مع فن من الفنون فترة
طويلة من الزمن ، ثم ينقرض هذا الفن على
مر الزمن - واذا الرموز الفنية للفن المنقرض
تنتقل عن طريق الفنان الشعبى الى فن آخر
يعيش فى المنطقة - فمثلا اذا كانت هناك
منطقة مشهورة بفن النسيج اليدوى منذ
زمن طويل ، وكان لهذا الفن رموزه الدالة
عليه التى عاشت معه تعبر عنه طوال فترة
ازدهاره ، ثم تطورت هذه المنطقة صناعيا ،
واختفت صناعة النسيج اليدوى فيها ، وحل
محلها النسيج الميكانيكى مثلا - فاننا نلاحظ

- اذا تتبعنا بالدراسة والبحث - ان الرموز
الفنية للنسيج اليدوى تنتقل عن طريق
الفنان الشعبى الى صناعة السجاد او
الحصير او الكليم ، اذا كانت هذه المنطقة تتميز
باحد هذه الفنون ولا شك ان لوراة العرف
اثرها فى حفظ الفن الشعبى من الضياع -
فالابناء يتوارثون فنون آباءهم واجدادهم -
ويعتززون بها ويحافظون عليها - فاذا ما
اخفت فنونهم يوما نقلوا رموزها الفنية الى
فن شعبى آخر من فنون البيشة . وهذا هو

سر اصالة الفن الشعبى . والباحث وراء
الرموز الشعبية - بقصد دراستها - كثيرا
ما يقع فى حيرة عندما يتقصى فى منطقة ما -
رمزا من الرموز الفنية يفسره ويتعرف على
اسمه المصطلح عليه ثم يفاجأ فى منطقة
مجاورة باسم آخر للرمز نفسه فى الفن
نفسه . والسر فى ذلك ، انه توجد احيانا
منطقتان او قبيلتان متجاورتان - وكل منهما
تشتهر بفن من الفنون - وليكن الخزف
مثلا - فى هذه الحالة يشترك الفنان الشعبى
فى المنطقة الاولى رمزا فنيا لخزفه ، ويطلق
عليه اسما معينا ، وينتشر هذا الرمز ...
الا انه قد يعجب فنان آخر من المنطقة الثانية
بنفس الرمز فيقتبسه ويطلق عليه اسما
آخر ، وعلى ذلك يعرف بالاسم الجديد فى
المنطقه الاخرى .

الخصائص الفنية للرمز الشعبى :

لكى نوضح الخصائص الفنية للرمز
الشعبى ، يصح ان نتعرض - فى عجلة -
للفنان الشعبى وطبيعته : فالرمز الفنى من
خلق الفنان الشعبى .. فهو ييشه روحه
واحاسيسه ، والفنان الشعبى انسان
بسيط ، وليس حتما ان يكون ذا حظ وافر
من التعليم - بلادة - ولا شك انه بعيد عن
الدراسة الفنية الاكاديمية - بخاصة - لهذا



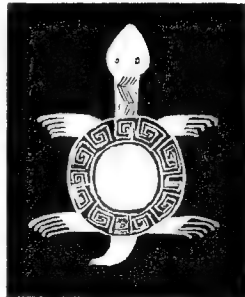
طائران على سوار فني مصري

صورة الفنان الشعبي - فان تعبيره سيكون انعكاسا لطبيعته المطلقة ، المتحررة من قيود الدراسة الأكاديمية . لهذا - فالملحظ على الرموز الفنية التي يبتدعها ، أنها بعيدة عن الواقع الطبيعي للأشياء . فالفنان الشعبي يعبر باللغة التشكيلية - كما يعبر بلسانه ، فهو عندما يتحدث من أبى زيد الهلالي أو عنتر بن شداد فإنه يتصوره - كما يسمع هذا التصوير من الراوى ؛ بطلا مغوارا ، يتقلب وحده على جيش بأسره - وهو أيضا عندما يعبر عن هؤلاء الأبطال بالاسلوب التشيكي فإنه لا يناقض نفسه ، ولا يختلف مع تخيلاته مطلقا - فنجدته يبالغ في رسم البطل فيرسه كبيرا ، طائرا بحصانه الأبيض ، شاهرا سيفه ، وحوله الأعداء صفار الاجسام ، بعضهم خائف وجل ، والبعض صرعى سيفه المشهور .

وهو عندما يقوم بتزيين واجهة منزل حاج من أهل منطقته ، فإنه حريص أن يسجل رموزه الفنية بشكل يتفق واسلوبه وشخصيته . فيرسم الجمل أو السفينة - وكلاهما رمز للحج - ويحيط الرسم بالكتابة المناسبة مثل « حج مرور » وهو عندما يقوم بذلك لا يسجل الجمل أو السفينة تسجيلا « فوتوغرافيا » ولكنه في خطوط هندسية بسيطة - وفي تلخيص للاشكال يعبر عن رمزه الفني .

نجدته مطلقا في تعبيره الفني لا تحده تعاليم معينة ، يمسك « فرشاته » إذا كان يرسم على حائط منزله ، أو يجلس أمام مسداته إذا كان العمل انفي كليا ، أو يقبض على مطرقة إذا كان يشكل النحاس أو الفضة ويبدأ في عمله الفني - لا ينقل من نموذج أمامه ، ولكنه يستمد من ذاكرته وخبرته وتجاربه ، مستلهما تعاليم الآباء والأجداد ، منطلقا في التعبير عما يخالجه ، في حدود أصول صناعته المتوارثة . إذا كانت هذه هي

السلطة رمز يستخدمه هنود أمريكا
على الأواني الخزفية



فانه يقوم بعملية تجريد للشكل . وهو عندما ينفصل بحادثة ما ، أو بموقف من المواقف فيبتكر شكلا معيناً ويرمز به الى هذه الحادثة فيتمارف هذا الشكل وسط الجماعة ويشتهر ويصبح رمزا يعيش على مر الزمن - فانه في الحقيقة يتجه بفنه نحو الرمزية دون أن يتكلف ذلك .

والفنان الشعبي - في الحقيقة لا يسجل رموزه لمجرد انها شكل من الاشكال - ولكن لكل شكل لديه رمز لموضوع متصل بحياته وتقاليده ومعتقداته : فالسمك رمز لكثير ، والكف لمنع الحسد ، والاسد رمز الشجاعة ، والحمامة رمز السلام ، والسمكة للسفر ، ونبات الزرع للرزق ... وهكذا ، لو تتبعنا الرموز الشعبية بالدراسة والبحث لوجدنا أن كل رمز له امتداده وجنوده البعيدة الهمة في حياة الناس

اللون في الرمز الشعبي :

يلعب اللون دورا أساسيا في الفنون الشعبية - فتلك الفنون تتميز بالوانها الفطرية الاولى . فمع أن لكل بيئة رموزها ، الا انها تتفق جميعها في فطرية اللون : فالاحمر ، والاصفر ، والبرتقالي ، والاسود ، والابيض ، والازرق - هي اذلون السائدة في الفن الشعبي في أى مكان .

وهذا نتيجة طبيعية لسداجة الانسان الشعبي - فاللون في الفن الشعبي رمز للبيئة ، ورمز للفنان وطبيعته البسيطة ، واسلوبه المباشر في معالجة الاشياء . لهذا فالفنون الشعبية تتخاطب جميعها بلغة لونية واحدة ، وباسلوب فنى واحد .

وبعد ، فبعد العرض السريع للرمز في الفن الشعبي يمكننا أن نلخص خصائص الرمز الفنى الشعبي بأنه : هندسى تجريدى نابع من البيئة مبرر عن تقاليدها ، وأنه يتميز بانطلاقته التمسك ، والبعد عن المقاييس الفنية في الفن الاكاديمي ، كما أنه يحكى - عن طريق لغة الاشكال - القصص والمعتقدات الدينية والشعبية للمجال الشعبي - كما أن الوانه رمزية تعبر عن سداجة الفنان الشعبي وبيئته البسيطة .

ويختلف الحال اذا تغير موقفه من التعبير الحر ، الى تسجيل رموزه في الصناعات الشعبية : كالسجاد ، والكليم ، والحصر ، واعمال السفن ، والخزف ، وما الى ذلك من خامات وفنون . فيلاحظ ان كثيرا من رموزه تتجه اتجاها هندسيا يحا ، وربما كان لعمليات التنفيذ اثرها في ذلك ا فالغزال ، والحمام ، والجمل ، والزهرة ، والشعبان ... كل هذه الاحياء تتحول الى علاقات تشكيلية وخطوط هندسية ، وهو بهذا يقوم بعملية تلخيص « لا واعية » لرموزه الفنية . اذا حللنا هذا العمل الذى يقوم به الفنان الشعبي - امكنا أن نقول : انه يتجه بفنه الى الرمزية التجريدية .

حقيقة انه لا يقوم بهذا العمل بوعي كامل - كالفنان التشكيلي عندما يقوم بتحطيم اشكاله واعادة بنائها في تلخيص وتجريد - ولكنه يقوم بعمله وهو يحس العلاقات اللونية والخطية والا ... لما امكنه أن يخلق لنا فنا نستمتع به .

فالفنان الشعبي عندما يختار رمزه الفنى ، ثم يلخص خطوط هذا الرمز في شكل هندسى بسيط يحمل صفات الرمز وخصائصه -

رمز هندسى على حقبة من القماش والجلد من ليبيا



سيوة



سيوة الأرض والناس
الدكتور محمد مصطفى المحكم

سيوة النافع والآثار
الدكتور أحمد فخري

أغاني سيوة
سمير نجيب

الزينة والزينة في سيوة
الدكتور عثمان خيرت





سبوة

الأرض

الناس

بقلم :
الدكتور محمد صبحي عبد الحكيم

فاكثرها حظا في هذا الصدد « منخفض الفيوم » الذي استطاعت مياه النيل - بحكم قربها منه - أن تشق طريقها اليه بواسطة بحر يوسف ، فاصبحت الفيوم حوالالة هذه جزءا لا يتجزأ من وادى النيل ، اقتصاديا وبشرى ، على الرغم من كونها منخفضة من منخفضات الصحراء الغربية من الناحية الطبيعية ، منخفض لا يختلف كثيرا في نشاطه وطروف تكوينه عن المنخفضات الاخرى ، التى لم تستطع مياه النيل أن تصل اليها سطحا ، وانما وصلت اليها متسللة خلال طبقات القشرة الارضية على شكل مياه جوفية فقيرة والواحة التى نحن بصدها - سبوة - تشغل احد هذه المنخفضات .

ويمتد منخفض سبوة امتدادا عرضيا من الشرق الى الغرب لمسافة ٧٧ كيلو مترا ، ويبلغ اقصى اتساعه فى الشرق ، حيث يبلغ هذا

على بعد ثلاثمائة كيلو متر من ساحل البحر المتوسط ، وعلى بعد اربعمائة وخمسين كيلومترا من وادى النيل ، وعلى مقربة من الحدود المصرية الليبية - تقع واحة سبوة ، التى تمثل إحدى الواحات الخمس الكبرى ، التى تضمها الصحراء الغربية ، وأبعد هذه الواحات عن المصور المصرى .

وتشغل واحة سبوة أحد منخفضات الصحراء الغربية ، تلك المنخفضات التى قامت الحياة البشرية فى بعضها ، واختفت من بعضها الآخر . وكان الماء دائما هو المقوم الاساسى لذلك . فمن المنخفضات الحالية من العمران البشرى : « منخفض القطارة » ، وهو اكبر منخفضات الصحراء الغربية مساحة وأكثرها عمقا ، ومنخفض « وادى الريان » الذى يقع الى الجنوب الغربى من اقليم الفيوم . أما المنخفضات التى شهدت العمران البشرى منذ أقدم المصور

الجزيرة المخروطية ، متناثرة هنا وهناك ، وتعرف محليا باسم « القارات » كما يطلق عليها - تجاوزا - الجبال . وتكثر هذه التلال بشكل ملحوظ في الشمال ، الى الجنوب مباشرة من الحافة الشمالية للمنخفض ، مثل جبل أم الحويل . وقارة الحجر ، وقارة البيضاء ، وتلال هليو . ومن التلال الاخرى : جبل التكرود ، وجبل خميسة ، وقارة مساعد .

وينخفض سطح الارض في « سيوة » عن منسوبها العام في عدة مواضع ، على شكل أحواض شغلتها بعض البحيرات . التي تعد إحدى الظواهر التوبوغرافية الهامة في الواحة . وأهم هذه البحيرات أربع هي : الرافق ، وسيوة ، والزيتون ، والمعاصر . وأكبر هذه البحيرات بحيرة سيوة التي تبلغ مساحتها ٣٢ كيلو مترا مربعا .

وعلى الرغم من عزلة سيوة وبُعدها عن

الامتداد نحو ١٨ كيلو مترا ، يأخذ في الضيق تدريجيا ، كلما اتجهنا صوب الغرب ، حتى يصل الى أضيق جهاته في منطقة خميسة ، حيث لا يتعدى اتساعه عندها ١٥ كيلو متر . ولكنه لا يلبث أن يتسع قليلا الى الغرب منها ، حتى يبلغ اتساعه عند نهايته الغربية نحو تسعة كيلو مترات ، وتبلغ المساحة الاجمالية للمنخفض سيوة على هذا الاساس حوالى ١٠٨٨ كيلو مترا مربعا .

وسيوة منخفض عميق ، اذ ينخفض مستوى سطحه ١٧ مترا عن مستوى سطح المياه في البحر المتوسط . وتحيط بهذا المنخفض من جميع الجهات حافات ، أكثرها وضوحا الحافة الشمالية ، وهي عبارة عن حائط مرتفع ، يمثل الحافة الجنوبية لهضبة برقة .

ويميل سطح منخفض سيوة من الداخل الى الاستواء ، وإن كانت تظهر فيه بعض التلال

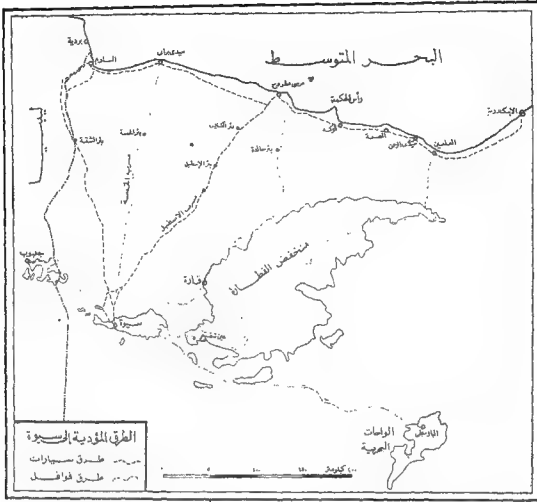












الوحيد الذي يمكن أن تسلكه السيارات ، وإن كانت تجد صعوبة في تصفه غير المرصوف ، لدرجة أنها تقطع الرحلة في تسع ساعات في المتوسط . أما القوافل فتستغرق رحلتها على هذا المسرب بين ثمانية وتسعة أيام . وقد استغلت صلاحية هذا الطريق نسبيا في تسيير خط منتظم للسيارات ، مرة كل أسبوع ، بين مرسى مطروح وواحة سيوة ، بدأ تشغيله منذ عامين فقط . ولا شك في أن هذا الخط سيسهل اتصال سيوة بالساحل ، وبالتالي بوادي النيل وسيقضي على العزلة التي فرضت على الواحة منذ أقدم العصور .

وتعتبر سيوة من الناحية الإدارية قسما من أقسام محافظة مطروح ، التي كانت تسمى - حتى بضع سنوات خلت - محافظة الصحراء الغربية .

ويبدأ مسرب الاسطبل من مرسى مطروح ، متجها نحو الغرب لمسافة ١٥ كيلو مترا ، ثم لا يلبث أن يتجه نحو الجنوب الغربي ، حتى يقترب من منخفض سيوه ، فيهبث من الشمال الى الجنوب .

وقد رصف الطريق لمسافة ١٢٥ كيلو مترا من مرسى مطروح ، كما رصفت منه مسافة ٢٥ كيلو مترا عند مشارف سيوة ، وبذلك تبلغ المسافة المرصوفة من الطريق نحو نصف مجموع طوله ، البالغ نحو ثلاثمائة كيلو متر . ومما يرفع من شأن هذا الطريق - بالإضافة الى ما تقدم - كثرة العيون والآبار على طوله ، وأهمها : بئر الاسطبل ، التي اعطت الطريق اسمه ، وبئر الكنايس ، وبئر النص ، التي سميت كذلك ، لوقوعها في منتصف الطريق . ويكاد يكون مسرب الاسطبل هو الطريق

ويسجل تعداد سنة ١٩٦٠ أن سكان سيوة يبلغون ٣٨٣٩ نسمة ، وأن الذكور يزيدون قليلا على الإناث ، ولا يتزايد سكان سيوة بالمعدلات السريعة التي يتزايد بها سائر سكان الجمهورية العربية المتحدة ، ويرجع السبب في ذلك الى ارتفاع نسبة الوفيات في الواحة ، ذلك أن معظم السكان لا يعتقدون في وسائل الطب الحديثة ، وإنما يعتقدون في السحر والتنجيم والحرافات . ويعقدون في حالة المرض مجلسا للطب برئاسة امرأة عجوز ، من عجائز الواحة ، المعروفات بتضلعهن في علوم السحر والتنجيم ، وينعقد المجلس في مكان وجود المريض ، ثم يشعلون النار ، ويطبخون عليها « بلبلة » ويأكلون في صمت وسكون ، ويتركون في النهاية جزءا من « الطبخة » في الإناه ، لتأكل منه الملائكة ، ثم يمدون في حرق البخور ، وتأخذ العجوز في قراءة التعاويذ السحرية ، وترجو في النهاية من الملائكة الرحمة بالمريض ، ورلع المرض عنه ، بعد أن تفرح حالته ، وضمنه ، وفقره ، واستحقاقه للرحمة والعطف والاحسان ، ويترك باقي الطعام للصباح ، وفي اليوم الثاني يعود مجلس الطب للانتقاد ، ويبحث أولا عن بقية الطعام المتروك ، فإذا وجد باقيا اعتبر شرفا ورضا من الملائكة عن الرجل المريض ، فيقدم للمريض بقايا الطعام ، ليأكله ، فيزول ما حل به من المرض والسقام .

فإذا استمرت حالة المريض بلا تقدم ، أو كان فاقد الشعور ، أو في حالة اغماء تجمع ملايسه وترسل ، ومعهما بعض النقود ، الى وكيل ضريح سيدى سليمان ، أكبر ضريح مقام بمسجد الواحة ، فيضع الرجل ملابس المريض تحت رأسه وينام لبلا في الضريح ، فيشفو المريض بأذن الله . ولاهل سيوة أدويتهم المحلية الخاصة ، التي تفقد مفعولها بدون « الحجاب » الخاص بالمريض .

ويسود الاسلام بين سكان سيوة . وأهل سيوة متدينون جدا ، يخافون الله ويؤدون الصلاة في أوقاتها ، ولرجال الدين هناك مقام عظيم . ومن سيوة سطعت شمس ديانة آمون في

العصر القديم ، وانتشرت في كثير من الأجزاء كما أصبحت سيوة في عهد السنوسي مقسلا للدين الاسلامي ، وركزا عظيما للاخوان السنوسيين . فانتشرت منها تعاليم الاسلام من ساحل البحر المتوسط الى السودان وغرب افريقية - وكانت كمبة لرواد العلم والتعاليم السنوسية الى عهد قريب .

وأهل سيوة قوم بسطاء ، نشئوا على الفطرة ، يعتقدون كثيرا في السحر والحرافات ، وتكاد حياتهم تعتمد كثيرا على هذه الاعتقادات فعين السنو دائما في مخيلتهم ، ويخشون الحسد ، ويخافون النظرة عين الشر ، ويرهبون « العفاريث » فتراهم يعلقون التمام والتعاويذ ، مثل العظام ، وقرور الفزال ، وقطع الخرف المكسورة ، وعظام الموتى ، لمنع الحسد ، ولا يقتصر تعليقها على أبواب المنازل ، بل في رقاب الحيوانات ، وعلى جذوع النخيل ، وبالقرب من ينابيع الماء .

ويعتمد سكان سيوة في حياتهم الاقتصادية على الزراعة ، وأهم الغلات التجارية لديهم : البلح والزيتون ، ويربو عدد أشجار النخيل في سيوة على مائة ألف نخلة ، تغطي إنتاجا سنويا يقدر بنحو ٣٥٠٠٠ قنطار في المتوسط ، يصدر معظمها الى وادى النيل ، وأهم أنواع البلح السبوى ثلاثة : هى الصعيدي ، ثم الفريحي ، والعزوى .

أما الزيتون فيقدر عدد أشجاره في الواحة بنحو ثلاثين ألف شجرة ، تدر محصولا سنويا يقرب من الألف طن ، ويعطى بعد عصره - فى المتوسط - نحو مائتى طن من الزيت .

والى جوار الزراعة تقوم بعض الصناعات الخفيفة ، التى أهمها : تحفيف البلح ، وصناعة زيت الزيتون ، وصناعة الصابون ، وكلها صناعات يقوم بها الرجال ، أما النساء فيشتغلن بالصناعات الحرفية ، والأواني الفخارية .

تلك هى سيوة ، واحة آمون ، الواحة التى ظلت الى عهد جد قريب صندوقا مغلقا طوال عصور التاريخ . لا تتصل بخارجها الا فى أضيق الحدود ولم يكن أهلها يعرفون عن المدنية وأخيلة الحديثة الا أقل من الطيف . محمد صبحى عبد الحكيم

سینہ کی حالت

بقلم الدكتور

أحمد فخری



لم تلق واحدة من الواحات المصرية ما لقيناه واحدة سبوة من عناية كتاب اليونان والرومان ، ولم تحظ واحدة منها فى أيامنا الحالية بما تحظى به هذه الواحة من اقبال الزائرين ، فهي - دون شك - أجمل واحات الصحراء الغربية ، ففيها بقايا المعابد والمقابر التي يرجع تاريخها الى أيام الفراعنة وما تلاها من عصور ، ويمتاز أهلها بتقاليدهم الخاصة ولغتهم السبوية ، وإلى جانب هذا وذالك فلاسيما مكانة خاصة فى تاريخ الصحارى المصرية لارتباطه بعض الاحداث الهامة .

جيش الى تلك الواحة • وروى المؤرخ «هيرودوت» قصة هذا الجيش ، الذى سار من طيبة - الاقصر الحالية - فوصل الى الواحات الخارجية بعد سبعة أيام ، وأخذ منها كل ما احتاج اليه من مؤونة وأدلاء للطريق ، ثم غادرها قاصدا سيوة ، لتنفيذ أمر الملك ، وهو احراق معبد آمون وتحطيمه ، وقتل الكهنة ، أو احضارهم أسرى ، حتى يثبت للجميع أنه لا بقاء ولا حياة لمن لا يخضع لأرادته •

وترك الجيش واحة الخارجية ، ولكن لم يصل رجل واحد الى سيوة ، أو يعد منهم أحد الى الخارجة فلما سئل الكهنة عن مصير ذلك الجيش أجابت النبوة : ان الآله آمون انتقم لنفسه ممن أرادوا تحطيم معبده ، فعندما كان الجنود فى منتصف الطريق بين الواحتين ، جلسوا للراحة وتناول وجبة الغداء ، وعند ذلك أرسل عليهم « آمون » عاصفة رملية شديدة ، دفتتهم جميعا • وبالرغم من مضى ٢٤٩٠ سنة على هذا الحادث فإن هذا الجيش مازال سرا من أسرار الصحراء الغربية • وكثيرا ما قامت بعض بعثات الاستكشاف ، واستخدم بعضها طائرات صغيرة ، أملا فى العثور على مكان هذا الجيش بين غرود الرمال الممتدة بين الواحتين ، أذ يرون فى مثل هذا الكشف كنزا يقدرون قيمته بملايين الجنيهات وفى بعض الروايات كان عدد جنود الجيش خمسين ألفا ، وحتى لو فرضنا ان هناك مبالغة كبيرة فى عدده وأن جنوده لم يزدوا عن خمسة آلاف - فإن ما كان يحمله كل جندي من سلاح وعتاد سيكون فى درجة تامة من الحفظ بفضل رمال الصحراء الجافة ، وكثيرا ما كان أولئك المغامرون يقدرون ماسيهمصولون عليه من بيع تلك الاسلحة الى مختلف متاحف العالم وملايين الجنيهات التى تنتظرهم • ومن يدري فقد تهب عاصفة رملية فى يوم من الايام ، فتكتشف عن هذا الجيش كما ردمته عاصفة من قبل •

كانت قصة هلاك جيش قميمز واحدة من القصص الكثيرة التى زادت من ايمان القدماء - وعلى الاخص بين اليونان - بصحة تنبؤات

لم تلق واحة من الواحات المصرية مالمقيته واحة سيوة من عناية كتاب اليونان والرومان ولم تحظ واحدة منها فى أيامنا الحالية بما تخطى به هذه الواحة من اقبال الزائرين ، فهى - دون شك - أجمل واحات الصحراء الغربية ، ففيها بقايا المعابد والمقابر التى يرجع تاريخها الى أيام الفراعنة وما تلاها من عصور • ويمتاز أهلها بتقاليدهم الخاصة ولغتهم السيوية ، والى جانب هذا وذاك فلامسها مكانة خاصة فى تاريخ الصحارى المصرية لارتباطه ببعض الأحداث الهامة •

لم يصبح لهذه الواحة أهمية خاصة فى تاريخ مصر القديم الا ابتداء من الفترة الأخيرة أيام الدولة الحديثة ، عندما أصبح معبد الآله آمون فيها واحدا من مراكز النبوة «والوحي» فى مصر واشتهر فى جميع البلاد اليونانية منذ القرن الثامن قبل الميلاد •

كان الملوك والقواد يرسلون هداياهم الى كهنة المعبد ، ويسألونهم ان ينشئوهم عما يختبئه لهم الغيب ، أو يستشيروهم فيما ينوون الاقدام على عمله ، اذ اشتهر كهنتها بالصدق فى جميع البلاد الواقعة فى حوض البحر الأبيض المتوسط • وذكر كتاب اليونان قصصا كثيرة عنها وتغنى بعض شعراء اليونان المشهورين بها مما جعل اسم واحة « جوير - آمون » فى ليبيا ، كما كانوا يسمونها ، على كل لسان • فلما بدأ الفرس يكتونون امبراطوريتهم فى القرن السادس قبل الميلاد ، واحتلوا مصر على يد ملكهم « قميمز » عام ٥٢٥ هـ ذهب من بسال كهنة آمون فى سيوة عن هذه الكارثة التى حلت بوادى النيل ، فبجاء الرد بأن هذه الكارثة لن تبقى طويلا ، وانها ستزول قريبا ، وتنبأت بسوء المصير للملك قميمز • لم يكن خطر الفرس قاصرا على مصر ، بل كانت مطامعهم هى القضاء على الدولة اليونانية ، ولهذا كانت تلك النبوة عامسلا قويا فى رفع الروح المعنوية لدى اليونانيين فى كفاحهم ضد الفرس • وأراد قميمز أن يلقن الجميع درسا ، فامر بإرسال

فى أمان ، وقد اعتبر مراقبوه أن نجاتهم من هذين الخطرين إنما كانت من معجزات الإله آمون .

وعندما وصل الاسكندر وصحبه الى معبد الوسى كان فى استقباله كبير الكهنة ، يحيط به مساعده ، فرحب بالاسكندر وخاطبه بلقب « ابن آمون » فلما وصلوا الى بهو المعبد وقف الاسكندر ومن معه وبدأ موكب الاله آمون ، وكان رمزه على هيئة شمسكل بيضاوى ، مرصع بأحجار الزمرد وضعوه فى سفينة يحملها الكهنة فوق أكتافهم . وأمام تلك السفينة وخلفها ، مشى الكهنة والكاهنات يلبسون الملابس البيضاء ، وكان بعضهم يعزف على الآلات الموسيقية ، والبعض الآخر يغنى ، أو يرقص ، وأخذوا يدورون حول البهو مرة بعد مرة ، حتى أعلن رئيس الكهنة أن نفس الاله آمون قد طابت ، وليتقدم بسؤاله من يريد السؤال . وتقدم بعض رجال الاسكندر باستلثهم وتلقوا عنها الجواب ، أما الاسكندر

كهنة آمون ، فزاد ذلك من أهمية المكان ، إذ أن أهمية سيوة لم تقتصر على مكانتها الدينية، أو امكانياتها الزراعية ، بل كانت أيضا مركزا هاما على طرق التجارة بين الشاطئ وداخل افريقيا .

ونقرأ فى تاريخ هرودوت انه عند قيامه بأسفاره - أى فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد - كانت تلك الواحة مملكة لها ملك اسمه « ايبارخوس » كان على صلة بمدن الشاطئ فى ليبيا وخاصة « قورنيه » ويحدثنا عما ذكره له أهل تلك المدينة عن ارسال ذلك الملك بعثة للكشف عن منابع النيل .

وأهم ما حدث فى تاريخ سيوة القديم هو زيارة الاسكندر الأكبر لتلك الواحة فى القرن الرابع قبل الميلاد . أحسن الملك فيليب تربية ابنه الاسكندر وكل أمر تثقيفه وتعليمه الى عدد من العلماء ، كان إبيمدى أثرا فى حياته الفيلسوف العظيم «أرسطو» ، ولهذا لا يخالنا أى شك فى أن الاسكندر كان يعرف الكثير عن التاريخ القديم لبلاد الشرق ، كما كان يعرف الكثير من أمر سيوة وكهنتها .

ويحدثنا مؤرخو الاسكندر أنه بعد أن أشرف بنفسه على وضع تخطيط مدينة الاسكندرية سار ومعه بعض جنوده وحاشيته فى شتاء عام ٣٣١ قبل الميلاد على شاطئ البحر الأبيض فى اتجاه ليبيا حتى وصل الى المدينة التى كانت عاصمة للمنطقة كلها ، واسمها « باراتونيوم » ومكانها الآن مدينة « مرسى مطروح » فاستقبل هناك رسلا من « ليبيا » لتقديم هداياهم وطاعتهم . وبدلا من أن يعود أدراجه الى وادى النيل ، ذهب الى واحة سيوة مخترقا الصحراء بين الشاطئ والواحة فى سبعة أيام . ونعرف مما كتبه مؤرخ بلاط الاسكندر - الذى رافقه فى هذه الرحلة - أنهم تعرضوا مرة للهلاك عطشا ، ولم ينقذهم الا سقوط أمطار فجائية ، كما ضلوا الطريق مرة أخرى ، ولم ينقذهم الا ظهور غراب فى السماء أمر الاسكندر بأن يسيروا جميعا فى اتجاه طيرانه ، فوصلوا الواحة



يرسل رسله الى تلك الواحة بين حين وآخر ،
يسأل اله « أمون » المشورة قبل اقدامه على
بعض ماكان يريد الاقدام عليه . وعندما كان
يعانى سكرات الموت فى مرضه الاخير فى مدينة
بابل تقدم اليه اقرب اصفياه « أريديوس »
الذى لازم فراشه يساله عما اذا كان يريد ان
يوصى بشء نحو ابنه أو زوجته ... فأعرض
الاسكندر عن الاجابة ثم عاد الصديق فطلب
منه أن يذكر له ماسم من يخلفه بعد موته ،
فاجاب بانها للأقوى من بينهم . وأخيرا ..
طلب منه « أريديوس » الافصح عن أى رغبة
خاصة ، ففتح الاسكندر عينيه ، وقال : انه
يوصى بان يدفنوه الى جوار ابيه أمون فى واحة
سيوة .

ان الاسكندر الذى فتح كل بلاد الشرق نسي
فى لحظة الاخيرة كل شيء ، الا واحة أمون .
لم تهمة امبراطوريته ، ولا ابنه ، ولا زوجته ،
ان الدنيا كلها مظلمة امام ناظريه ، ولم يعد



نفسه فقد طلب أن يسأل الاله أمون فى خلوة
وأن يكون وحده فقط ، فصاحبه رئيس الكهنة
الى الهيكل ، وهناك سأل ماشاء . وعندما عاد
الى رفاقه سألوه عما حدث ، فرفض أن يزيد
شيئا على قوله بأنه سمع من الاله أمون ما طابت
له نفسه .

وذهب مؤرخو الاسكندر مذاهب شتى فى
التخمين بما دار فى تلك الخلوة ، ولكن
الحقيقة غير معروفة ، اذ أنه لم يتحدث الى أحد
بشئ وكل ما سجله التاريخ هو أن الاسكندر
كتب الى امه « اولمبياس » خطابا يحدثها فيه
عن زيارته لمعبد أمون فى سيوه ويقول لها :
انه سمع من الاله أشياء هامة جدا ، لا يستطيع
أن يذكرها فى خطابه ، وسبروها لها عندما
يراما ، ولكن هذا اللقاء بين الابن وامه لم يتم
ومات الاسكندر ، وأخذ معه سره الى القبر .

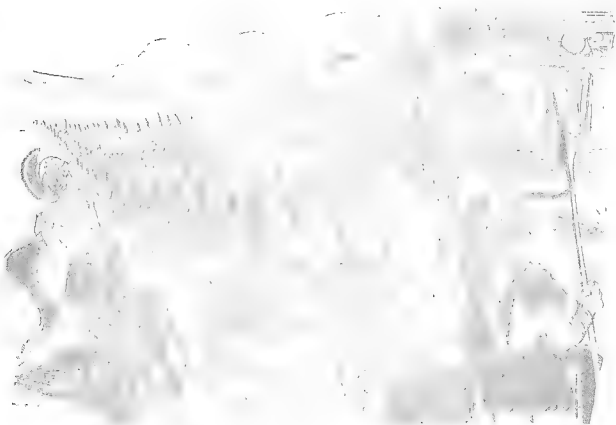
وإذا كنا نجعل مادار فى تلك المقابلة ، الا
أنا نعرف تماما أنها تركت فى نفس القائد
الكبير أثرا قويا . فمنذ تلك المقابلة كان





فيها الا بقعة واحدة مضيئة ، تتعلق بها نفسه
وهي تلك الواحة الواقعة بين رمال الصحراء
اذ أراد أن تكون مثواه الاخير ، لتنعس روحه
بجوار مركز الوحي الذي زاره منذ سنوات .
وأراد قواد الاسكندر تنفيذ مشيئته ، ووضعوا
جثمانه في تابوت من الذهب ، سار وراءه
الجيش متكسبا سلاحه من بالى في العراق حتى
وصل الى منف في أرض مصر ، كان موكب
جثمان الاسكندر اعظم موكب رآه الشرق في
تاريخه القديم ، وخرجت البلاد كلها لتحيي
اعظم شخصية في العالم في ذلك الوقت .
وعندما أرادوا الاستمرار في سيرهم الى
واحة سيوة ، تدخل « بطليموس » الذي كان
يحكم باسمه في مصر ، وأقنع الجميع بدفنه
في مدينة الاسكندرية - التي أنشأها - في
المدفن الفخم الذي أعده له ، فتم له ما أراد .
وظلت لواحة سيوة أهميتها في أيام البطالة
وبعض أيام الرومان ، ولكن أهميتها الوحي

تضاءلت رويدا رويدا .. كما أخذت التجارة
تتحول بدورها الى طرق أخرى .



الصحراء فى ليبيا وتونس وما والاها فى الغرب مثل « جالو » و « نفوسة » و « شسكنه » ولا يتكلم بها أحد غيرهم فى وادى النيل، اللهم الا فرع منهم كان يسكن فى اححدى قرى الواحات البحرية ، وهى قرية منديشة العجوز وقلبه مات آخر من كان يتكلم بها فى الواحات البحرية عام ١٩٣٨ . وينتمى سكان سيوة الى عائلات او قبائل معروفة ، ويكونون مجموعتين متنافستين وهما « الشرقيون » والغربيون « ولهم عادات وتقاليد بعضها خاص بهذه الواحة فقط ، وأكثرها له شبيه بين سكان المناطق الصحراوية الاخرى من البربر فى شمال افريقية ، ولا صحة لما يذهب اليه البعض ان تلك العادات من ايام قدماء المصريين



ولم يكن أهل سيوة فى عزلة تامة عن بلاد الدنيا فان صلتهم ببدو الشاطئ ومحافظة الفيوم والقاهرة كانت تربطهم بما يجرى من الاحداث فى مصر ، ولكنهم كانوا يعيشون مستقلين ببلدهم ، يحكمهم رؤساء عائلاتهم حسب تقاليد خاصة ، لا يكر عليهم صنف حياتهم الا ما ينشأ بينهم من منازعات وخوفهم من غارات البدو، مما اضطرهم لتشديد مديتهم القديمة : اشبه بحصن محاط بالاسوار كانوا يسهرون على حراسته .

وظلوا محتفظين باستقلالهم حتى مستهل القرن التاسع عشر ، عند ما غزتهم قوة من جيش محمد على ، فاضطمتهم ، وقبلوا دفع الضرائب للحكومة وان يحكمهم موظفون من القاهرة .

والآن - بعد هذا العرض السريع ، والنظرة الشاملة لاهم ما فى تاريخ سيوة - تقف وقفة قصيرة ، للإشارة الى اهم ما فيها من آثار . ففى جهات كثيرة من هذه الواحة وعلى الاخص على مقربة من أهم عيون مياهاها - نجد بعض ما أبقى عليه الايام من الآثار القديمة ، وعلى الاخص من ايام الفراعنة ، ومن المصريين البطلمي والرومانى ، ولكن لا يوجد فيها أى اثر من العصر الاسلامى .

وفى القرن السابع الميلادى ، بدأت الدعوة الاسلامية تغير مجرى التاريخ فى أكثر بلاد الشرق ، وسارت جيوش المسلمين فتحت مصر ، وتقدمت الى شمال افريقيا ، فأخذ نور الاسلام ينتشر مع القبائل العربية على شاطئ البحر الابيض المتوسط ، وفى داخل الصحراء وما من شك فى أنه وصل الى سيوة فى ذلك الوقت .

وفى خلال العصور الوسطى تضاعف شأن واحة أمون ، ولم تعد أكثر من محطة على طريق القوافل ، أشار اليها بعض جغرافيين العرب وكتابه ، اشارات قصصية غابرة ، وكانوا يذكرونها تحت اسم « سنترية » ، وأن أهلها كانوا يتكلمون اللغة السيوية .

كان لواحة سيوة فى تلك العصور نظام خاص ، يتكلم أهلها - وما زالوا حتى الآن - بلغة خاصة بهم ، هى فرع من لغة البربر ، لا يتكلم بها إلا عدد محدود من سكان واحات

يحتمون بمقابر جبل الموتى ، ويعيشون في حماية الصخر اتقاء للقنابل .

واحتلت كل عائلة مقبرة من المقابر التي كانت معروفة من قبل ، أما الذين لم يجدوا لهم مخبأ صخريا فقد أخذوا يملكون في جوانب التل ليجدوا مقابر جديدة ، فعثروا على عشرات منها ، كان من بينها ثلاث مقابر ملونة ، أهمها جميعا تلك المقبرة . ويرجع تاريخ تشييدها الى القرن الرابع قبل الميلاد — على الأرجح — وكانت جدرانها مزينة بالمناظر المعقدة في المقابر المصرية في ذلك العهد ، وهي المناظر التي تمثل صاحب القبر يقدم القرابين ، أو يتعبد للآلهة المختلفة ، أو تمثل بعض الطقوس الدينية التي ترتبط بالدفن بالحساب في العالم الآخر . ولم تقتصر النقوش الملونة على الجدران فقط ، بل نجد السقف بأكمله ملونا وعليه رسم المعبودة « توت » ربة السماء ، وحولها النجوم والسفن التي تمثل ساعات الليل والنهار ، ويقف في وسطها الشمس .



تجد هذه الآثار القديمة منتشرة في أكثر مناطق الواحة ، وبعضها معابد صغيرة مثل مانراه في الزيتون ويوشروف وأبو الصواف وخميسة وعلى مقربة منها جبانات قديمة بعضها منحوت في الصخر والبعض الآخر في الأرض المسطحة ، نيش للصووص أكثرها منذ أيام مميدة وما زالوا يحفرون فيها ويجدون بعض الآثار حتى الآن .

ولكن أهم ما في سيوة من آثار نجده في وسط الواحة وأشهرها بقايا متبلى «أمون» في منطقة أغورمي ، ثم جبل الموتى القريب من مدينة سيوة . فاما جبل الموتى ، أو قارة المصيرين كما يسمونه في بعض الأحيان — فهو تل مخروطي الشكل نحت أهل سيوة القدماء مقابرهم في جوانبه كلها ، حتى أصبح شبيها بخليئة النحل ، وكانوا يدفنون موتاهم في تلك المقابر ، وعلى منحدراته ، وفي سفحه وأكثر ما ظهر من مقابره غير منقوش الجدران ، ولكن يوجد من بينها عدد غير قليل غطيت جدرانها بطبقة من الملاط ، ثم رسموا عليها بعض المناظر الدينية أو الكتابات . وأقدم تلك المقابر لا يرجع تاريخه الى عصر أبصود من الأسرة السادسة والعشرين ، أي في القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد ، وأكثرها من العصرين البطلمي والروماني .

وأهم مقابر جبل الموتى مقبرة «سى — أمون» وهي ملونة ، ومرسومة بعناية تامة . ولإجدال في أنها أجمل مقبرة عثر عليها حتى الآن في الصحراء الغربية .

وقصة اكتشاف هذه المقبرة بالذات لا تخلو من بعض الطرافة : تعرضت سيوة في الشهور الأخيرة من عام ١٩٤٠ الى كثير من الفسارات الجوية التي كانت تقوم بها الطائرات الإيطالية وألقت عليها القنابل أكثر من مرة . وهجر أهل الواحة منازلهم المشيدة بالطين وفروا

كبير من هذا المعبد قائما فى مكانه ، اخذ كثير من الزائرين صوره الفوتوغرافية ولكن أحد مأمورى سيوة حوالى عام ١٨٧٠ أراد أن يشيد مبنى جديدا بالحجر ففسف هذا المعبد بالديناميت • أما المعبد الآخر الذى زاره الاسكندر والذى طبقت شهرته الافاق فمازالت بقايا جدرانه الحجرية قائمة وسط منازل قرية « أغورمى » القديمة ، فوق الصخرة القائمة وسط خرائب المنازل المهجورة ، وفى داخله حجرة الهيكل وعلى جدرانها نقوش تمثل

وفى العصر الرومانى تعرضت هذه المقبرة الهامة للتخريب ، اذ قطما فى جوانب جدرانها فجوات لوضع الموميات ، فتشظمت اجزاء كثيرة من نقوشها • وإذا كان يحز فى نفوسنا هذا التخريب الذى حدث منذ أكثر من ١٥٠٠ سنة فان كل زائر للمقبرة يشعر بالاسى الكثير لما تعرضت له هذه المقبرة عند اكتشافها فى نوفمبر ١٩٤٠ اذ كان يقيم فى سيوة فى ذلك الوقت بعض جنود الحلفاء من بريطانيين واستراليين ونيوزيلانديين ، وكان الكثيرون منهم يدخلونها ويقطعون بمدبهم بعض رسوم الجدران ، ليأخذوها الى بلادهم كذكراك من سيوة !! فكان عملهم هذا سببا فى تشويه أهم مابقى فيها من مناظر ، ولم يقف هذا التخريب الا عندما ذهبت اليها فى يناير سنة ١٩٤١ اذ نظفت هذه المقبرة والمقابر الاخرى ، ثم نظمت مصلحة الآثار أمر حراستها هى وغيرها من آثار سيوة •

ومما يستحق الذكر انه يتضح من دراسة رسوم هذه المقبرة ان صاحبها كان من أصل يونانى، تزوج من مصرية، ومن المرجح انه كان ممن جمعوا ثروة فى تلك الواحة وتصور واعتنق ديانة البلاد •

ليست مقبرة « سى - أمون » هى المقبرة الوحيدة الملونة فى جبل الموتى ، ولكن يكفينا هذا القدر عن المقابر ولنتحدث بايجاز عن معبدى أمون فى أغورمى •

نقرأ فى أخبار زيارة الاسكندر الاكبر لواحة سيوة ، أنه كان بالواحة عند زيارته معبدان لامون : أحدهما كان مشيدا بين الحدائق وأشجار النخيل ، أما الآخر - وهو الاهم ومركز الوحي - فكان صخرة مرتفعة عن الحدائق وما زالت بقايا هذين المعبدين حتى الآن فى مكانيهما ، فاما المعبد الاول فلم يبق قائما منه غير جدار واحد فى مكانه ، وهو مغطى بالنقوش ، وتحيط به أحجار كثيرة مبعثرة ، تغطي مساحة واسعة وكان جزء



حاكم الواحة الذى شيده واسمه « سوتخ
اردس » يتعبد أمام الاله آمون وزوجته موت
وابنه خونسو وبعض الآلهة الأخرى .

ويرجع تشييد هذا المعبد الى أيام الملك
أحمس الثانى من ملوك الأسرة السادسة
والعشرين (حكم بين أعوام ٥٦٨ ، ٥٣٦ قبل
الميلاد) .

وما يدعو الى الحسرة والأسف معا أن
هذا المعبد ذا الشهرة العظيمة فى التاريخ
مهمل وملىء بالأتربة وهو الذى جعل اسمه
سيوة على لسان كل مثقف فى بلاد الدنيا
كلها ، والذى يحج اليه كل عام بضع مئات
من السائحين .

ولو تم تعبيد طريق مطروح سيوة وأقيم
فى الواحة فندق ملائم لأتى اليه الوف من
السائحين .

وكثيرا ما وقفت بين خرائب ذلك المعبد
والألم يحز فى نفسى ، أسرح الطرف فيما
حوالى ثم أغمض العينين ، وأتصور الاسكندر
وموكبه ، وأتصور سفينة آمون ، يحملها
الكهنة ، وأمامهم المغنيات والعازفات
والراقصات ، وأتخيل الاسكندر ، وأتخيل
صوت الوحي ولكن سرعان ما يختفى كل ذلك

ولا أرى الا الخرائب التى تؤذى العين وتؤلم
الضمير .

لقد دالت دولة آمون ، وانتهت عبادته ،
ومضت أيام الكهنة ، وإضاء الاسلام بنوره
أرجاء هذه الواحة ، ولكن أهلها استمروا
يمارسون بعض عاداتهم وتقاليدهم القديمة
التي أرجو مخلصا من كل قلبى ألا تطفئ
عليها غياوة التقليد الأعمى لعادات أو أزياء
لا تمت للواحة أو للصحراء بصلة ولا يندل
انتشارها الا على عدم الثقة بالنفس والميل الى
الأخذ بقشور المظاهر الكاذبة .

ان لواحة سيوة مكانة خاصة ، وإذا كان
الاعتقاد فى صوت الوحي قد زال ، فإن هناك
أكثر من صوت يدعو الى زيارتها والاستمتاع
بما فيها من الهدوء ، والمناظر الجميلة ، وحدائق
التخيل والزيتون وعيونها الجارية وآثارها
القديمة ، وإلى جانب هذا وذاك لقساء
أهلها ، الذين يمتازون بعزة النفس والاباء ،
كما أن لهم لغتهم وأزياءهم وتقاليدهم الموروثة
التي حبيبت فيهم كل من أسعده الحظ بزيارة
واحتهم الجميلة .

« أحمد فخرى »



ان واحة سيوه من المناطق الغنية بفنون
الفناء الشعبي ، والتي مازالت بكرا وفي متناى
عن تيار الحضارة الحديثة ، وتتطلب دراسة
اغانيها الشعبية جهودا ميدانية يبذلها الباحث
الموسيقي ، ليكشف عن القوانين التاريخية
والانسانية والاجتماعية التي تحكم علاقة
الشخصية الفردية بالمجتمع .

وتعتبر الاغنية الشعبية فى سيوه ، عنصرا
هاما فى حياة السكان ، فهي تستخدم فى
مناسباتهم ، وتضاهيهم فى أعمالهم اليومية ،
وأهم مظهر لها هو ترديدها بصفة جماعية ،
سواء من الرجال أو الاطفال ، وأما النساء
هناك فيقمن بدور هام فى المحافظة على تراث
الاغاني الشعبية وترديدها، ويرى الاثنولوجيون
أن المادة الغنائية الصادرة عن النساء فى أى
شعب من الشعوب أقدم من سواها ، وذلك
لمبدأ الارتباط بسيادة الأم الذى يفترض
وجوده فى المجتمعات البدائية ، وقد ساعدت
أيضا بيئة المنطقة فى المحافظة على هذا التراث
الغنائى الشعبى فظل بمنأى عن التيارات
الثقافة الحديثة ، بالرغم من وجود أجهزة
الاعلام المختلفة ، وهنا يظهر عنصر الاستمرار
الذى تتصف به الاغاني الشعبية كبناء أساسى
لها .

اغاني سيوه

بقلم: سمير نجيب





وجرد فواصل في الأغنية تعتمد غالبا على الإيقاعات الصرفة ، وفي حالات نادرة تعتمد على الموسيقى الآلية ٠٠

ويوجد في واحة سيوة نوع هام من الصياح أى النداء ويسمى بالمصطلح العلمى « الجريدى » ويؤدى كإغاني عمل ، كما يؤدى فى بعض المناسبات ، وتتميز طريقة أدائه « بالجهورية » أى يؤديه المغنى بطابع القاء الطبقة الصوتية المطلقة ، وكذلك يتميز بميلودياته البسيطة ، والتي لايزال يوجد كثير من النماذج المشابهة له فى بعض المجتمعات البدائية ، ويلاحظ أن المغنى يؤدى هذا النوع مع الربط بين الصعود الميلودى ، تصاحبه قفزات بين الزيادة التدريجية (كريشندو) وبين التناقص التدريجى (الهبوط اللحى) (ديمندويندو) ٠٠ مع الاكثار من الصياح ٠٠ آه الذى ينحدر بطريقة فجائية (حليساندو) والذى يهبط بالصوت من عنقوان القوة الى الهمس فى طبقات خافتة .

الآلات الموسيقية

١ - الطبلبة السيوية ؟ وتصنع من خامات البيئة ، وتعتبر أهم آلة موسيقية فى سيوة ، وتختلف فى شكلها وطريقة استعمالها عن الطبلبة المألوفة ، فشكلها اسطوانى ، وعلى وجهى صنتوقها الرنان جلد مشدود ، وطولها حوالى ٥٠ سم ، ويعلقها العازف فى رقبته ، ويستخدام عصوين من جريد النخيل للطرق عليهما ، ويستخدم فى بعض الأحيان راحتيه .

٢ - عصوان من جريد (ة) النخيل ٠٠ وطول كل عصا حوالى ٤٠ سم وعرضهما ٥ سم ، ويستخدمهما دائما مجموعة المرددين للأغاني ، بالطرق عليهما من الوسط ، وفى العادة يصاحب الايقاع ، إيقاع الطبلبة .

٣ - الخمسية ٠٠ وهى آلة نفخ خشبية من

وتستخدم الموسيقى هناك أساسا لمصاحبة الغناء ، فالوسيقى الآلية غير موجودة بصورة واضحة ، ولكنها تتبع الغناء نفسه ، فعلاقة النص الأدبى باللحن علاقة واهية ، ففى أكثر الأحيان يغنى النص الجديد ، بنفس اللحن الموجود أساسا لأغنية أخرى ، أى تبتكر الخصوص مع الاحتفاظ بالألحان القديمة ، ويعتبر هذا من التقاليد الموسيقية الموهلة فى القدم .

والألحان السيوية تحتوى على عدد كبير من أنواع السلالم والمقامات ، بسبب تعدد الطرق التى يمكن بها تقسيم السلم الموسيقى، وتعدد تصويروه فى مقامات مختلفة ، ومن السلالم الموسيقية الظاهرة هناك السلم الخماسى « وهو الذى يحتوى « الأوكشاف » فيه على خمس درجات صوتية » .

ويعتبر السلم الخماسى من أقدم السلالم الموسيقية ، وقد عرف منذ آلاف السنين وهو مازال مستخدما فى الغناء الشعبى فى بعض المناطق ، كليبيا وتونس ومراكش والجزائر ، وكذلك فى بعض مناطق رومانيا والمجر ، ويعتبر السلم الخماسى الطابع الأساسى الذى تبنى عليه الموسيقى فى كل من الصين واليابان والنوبة والسودان وأواسط افريقيا

ويوجد فى الأغاني السيوية مظهران رئيسيان : أولهما تشابه الحان هذه الأغاني مع كثير من الحان الاغاني الشعبية على طول ساحل ليبيا

وثانيهما وضوح الإيقاعات فى هذه الأغاني وارتباطها ارتباطا تاما بالإيقاعات الموجودة فى أواسط افريقيا .

وعند تأدية الاغنية السيوية عن طريق مغن واحد مع مصاحبة المجموعة ، تؤدى بطريقة تريبديية (أنتيقونال) ، وتجوابية (ديسونسريال) ، وفى هذه الحالة يتاح للمغنى الرئيسى تأدية بعض الارتجالاات ، مع

لعبة الواون وهي تشبه تماما لعبة « الكبة » التي يلعبها البنات في الريف والمدن ، وهي لعبة عالمية ، يلعبها الأطفال في كثير من المجتمعات ، فلها مثيل في استراليا ، وجزر الهند ، والصين والهند ، وهذه اللعبة تؤديها بنات سيوة ، فيحضرن حبات من الفول المحمص ، يضعنها على الأرض ، ويلتقطنها حبة حبة ، ويرفعنها عالية ، ويحاولن لثقفها من غير أن تقع باقي الحبات من أيديهن ، وتبأى البنات في تلفف أكبر عدد من حبات الفول المحمص ، وتعتبر الفائزة من تظل الى آخر اللعبة بدون أن تقع منها حبة واحدة .

٢ - لعبة شارع مصره ٠٠ يا شارع مصره ، وهي لعبة تتسم بالحركة وفيها تنظيم الحركة الايقاعية باللحن البسيط ، وهي تماثل تماما لعبة (برلا ٠٠ برلا ٠٠ بريليا) وتمازسها البنات فقط ، وفيها تقف الفتيات صفا واحدا وهن متشابكات بالأيدي ، وأرجلهن تخطو الى الامام والى الخلف في حركات ايقاعية ، وتقف واحدة منهن في الوسط ، وتبدأ بالغناء ٠٠

شارع مصره ٠٠ يا شارع مصره (المجموعة)
— عاوزين مين

فتجيبهن (العريفة) قائلة — عاوزين فلانه
٠٠ (المجموعة) — تمطوها ايه .

— (العريفة) — رومي ٠٠ رومي ياكرازاوية
(الرومي فستان سيوي ، وكرازاوية أي أحباتنا)

وتستمر اللعبة هكذا ، والمجموعة تسال والعريفة تجيب ، الى أن تقتنع المجموعة بالهدايا التي سوف تأخذها العريفة المطلوبة ٠٠ وعندئذ تنتقل البنت المطلوبة من صف المجموعة ، الى صف العريفة ٠٠ ويبدآن من جديد في ترديد مقاطع الأغنية ، مع تحريك أرجل المجموعة بالإيقاع المنظم ٠٠ وهكذا تستمر اللعبة ، الى أن ينتقل البنات الى صف العريفة ، وتنتهي اللعبة .

فصيلة الشبابة ، وهي عبارة عن قصبتين من الغاب ، بكل منهما خمسة ثقوب ، ويربط بينهما خيط قوى بالقرب من طرفيهما العلوي ، ويركب فيهما سلاميتان صغيرتان ، يدخلهما العازف في فمه وينفخ فيهما ، والنظام الصوتي لهذه الآلة حوالي ثلاث أو كثافات ، ولكن لا يستخدم فيها غير الاصوات العالية .

ولا تستخدم « الخمسية » الا في حالات نادرة وليست أصيلة ، ولعلها دخلت الى سيوة من برسي مطروح .

« العادات والتقاليد »

— عندما تنجب الأم السيوية مولودا ، يضع السيويون جرة مياه ، فوق سطح المنزل ، اعتقادا منهم بأن ذلك يطيل من عمر المولود ٠٠ وفي اليوم التالي تتوالى سيدات الحي على منزل الوالدة ، وتقوم الشوشانا — وهي جارية سوداء عجوز — بأشغال قنديل ، وتضمه بجوار المولود ، ثم تعجن الحناء ، وتضع نقطة منها بين حاجبي المولود ، مع ترديد هذا الدعاء المنظم ٠٠

يا مباركين يا مطاهرين يا مؤمنين
ان تقبل عليك ان يشارك ربنا جد جم
ابنه ودميم

« وترديد بهذا الدعاء نداء الملائكة ، الذين يقومون بجوار الطفل ٠٠ وإن الله يحفظه ويسمته ٠٠ ويحمله من الصالحين » ٠٠ ، ويعطى في هذا اليوم اسمه ويقترن في العادة باسم أمه مدى الحياة مثل محمد طميه « وطميه هنا اسم الام ، أما ختان الطفل فيقتصر على الذكور منهم ، ولا يصاحبه أي مظهر من مظاهر الاحتفال ٠٠

الالعاب الأطفال

نرى في سيوة بعض الالعاب التي يتسم أغلبها بطابع الهدوء والرتابة والتنظيم في أدائها ، ومعظمها لا يختلط فيه الجنسان ومنها:

أغاني الزواج

تتم الخطبة عندما يذهب أهل العريس لربط الفتاة ، والرباط هو اتفاق يتم بين العريس وولي أمر العروس ، في سن مبكرة ، تسمى عادة سن المراهقة ، وتقدم الشبكية ، وهي عبارة عن الشال المطرز السيوي ويسمى (طرقت) وحذاء مزركش للعروس (زارابن) ومرجونة من الخوص ، بداخلها الحلوى والفول السوداني والدقيق ، وتقسم أم العروس برد المرجونة بعد ذلك ولها هدايا مقابلة وفي اليوم المحدد لعقد القران ، يكلف (البرع) وهو منادى البلد بدعوة المدعوين كل منهم باسمه ، وعند عقد القران يكون وكيل العروس عادة رجلا مسنا في البلدة ويعرف باسم الشيخ سعيد ، وهو الذي يحمل معه جميع أختام نسوة البلدة ، وعمله هذا وراثي في أسرته ، وبعد الانتهاء من عقد القران ، يذهب الشيخ سعيد ومعه الصبيبة مهللين الى منزل أهل العريس ، وينادي من الخارج بأن عقد القران



٣ - لعبة بح .. بح

يمارس الصبيان في سيوة هذه اللعبة دون البنات ، وتعتمد على القوة والمرونة ، ويجلس فيها الصبيان القرفصاء كل اثنين متقابلان ، ثم يبدون في تحريك الأرجل تجاه اليمين واليسار ، بحركة ايقاعية ومع كل حركة يقفز الصبي الى أعلى ، وتصبح هذه الحركة كلمة (بح .. بح) وتعني (هب .. هب) .

وخلال هذه الحركات يتعب بعض الصبيان ويعجزون عن الاستمرار في اللعب ، وعندئذ ينتصر الصبيان الآخرون ، وقد عرفت هذه اللعبة من قديم الزمان ، ويؤديها الصبيان ما بين سن العاشرة والخامسة عشرة ، وتعتبر عن البطولة وقوة التحمل ، وهي صفات يتمتع بها الصبي السيوي .





عاشت وردة الى خدك
زى الوردة لو تجينى
لاعمل زرده سميع ايام
وسبع ليالى يا حليلي
ومناها يقول الغنى « يا حظي السعيد ،
هات المشروب كي اسقى الحبيب الغالى » .

ثم يدعسو لطيبته بأن تعيش دائما وهي
متفتحة كالوردة التي فى لون خديها ، ثم يقول
لقد نذرت فى اليوم الموعد لزواجنا ان اطعم
المدعوين سبعة ايام بليااليها .. وفى نفس
الوقت الذى يقوم فيه الشبان بالغناء ، تدور
حلقة الرقص ، ويقف فى وسطها عازف الطبله

ويبدأ الراقصون فى ترديد مقاطع الأغنية ،
وهم يرقصون فى حركة ايقاعية دائرية ،
ويستخدمون الاكف ، وهم فى وضع توافقى مع
الايقاع نفسه ، بينما الفتيات ، بجوار العروس ،
يرددن الاغاني الخاصة بهن ومنها ..

جانى مرسل اليوم يامه
جانى مرسل اليوم يامه
جانى مرسل الرسائل
الغالى مجبول أنا يالمه

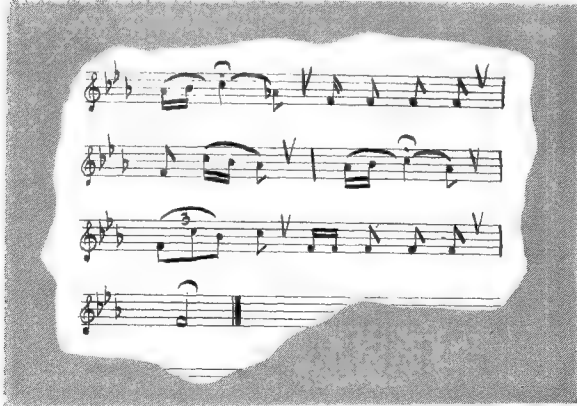
قد تم . وعندئذ يلقي اليه من نافذة المنزل ،
بدجاجة محشوة بالببيض وتسمى «اشتبوت» ،
وهنا يحاول الصبية منافسة الشيخ سعيد
فى التقاطها مرحين ، وعندما يتناول المدعون
الشاي يقوم أحد المسنين بجميع النقوط من
الرجال ، كل حسب قدرته .. وبعد ذلك يقام
السامر مباشرة فيجتمع فريق الزجالة ، وهم
الذين يقومون بالدور الرئيسى فى الفناء مع
الترديد الذى يقوم به الشبان والصبية ...
ويتفنون :

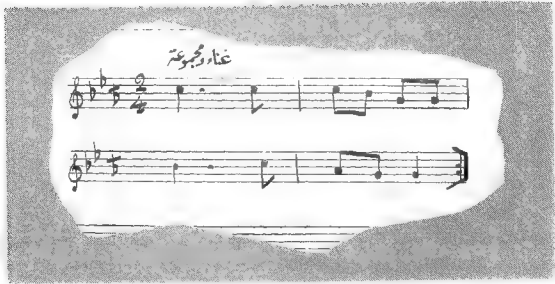
برنجالى يا حليلي
برنجالى
برنجالى هات الشيشه
نسجى الغالى يا خليلي
عاشت وردة الى فى خدك
زى الوردة لو تجينى
لاعمل زرده سميع ايام
وسبع ليالى يا حليلي
برنجالى يا حليلي
يا فطومة يالى حاذك
ميرك
فتيله وشمعه مديوره
معليه من ربى العالى

أثناء سيرهن جميعاً وبطريقة منمعة « أي صلاتين عليك : يا سيدي محمد » ويذهبن إلى عين العريس، ثم تقوم الشوشانا بمساعدة العروس في الاستحمام ، ويقوم أهل العروس بتصفيف الجزء الأمامي من شعرها ويسمى (الكشه) أي القصة ، وأما النصف الخلفي فيقوم بتصفيفه وتصفيره أهل العريس ، ثم ترتدى العروس ملابس العرس ، وعندها ست ملونة ، وأما السابغ فهو لباس العرس ولونه أسود ويسمى « أشرح أحواق آزكاف » ثم تضع العروس حليها من الفضة (وهي غالباً متوارثة) والتي ترن في مجموعها من سبعة إلى تسعة كيلو ، ويذهب موكب العروس لزيارة الأضرحة فتدخل الشوشانا ومعها العروس إلى داخل الضريح ، وتأخذ ملء كفيها من ترابه وتضعه على « وجه العروس » ، التماساً للبركة ، بينما تنتظر صديقات العروس وهن يرددن مرة ثانية « أي صلاتين عليك يا سيدي محمد » ، وأما العريس فيذهب إلى عين طاموسة

جاني مرسلول اليوم يامه
كلمة مصواية يالمه
جاني في البيت قتلت فتيل
وزدت الزيت .. أنا يالمه
جاني مرسلول اليوم يامه
جاني مرسلول المرسالي
جاني لعندي بين الكرم
وبين الهندي أنا يالمه
محرمته عندي وسواري
عنده مروهون أنا يالمه

ومعناها : أن الحبيب قد بعث إلى برسول يخبرني فيه بقرب حضوره ، فاشعلت قنديلي ، وزدت فيه الزيت ، وجساء إلى ، وذهبت بين أشجار المنب والتمر الهندي ، وهناك افترقنا ، على موعد آخر ، فأخذت منه محرمته ، وأخذ مني سواري ، لذكرى لقاء قريب .. وعندما يحين موعد الزفاف يسرع أهل العروس ، وحاملات ملابسها وعطرها وزينتها ، ومن خلانهن الشوشانا ، ملما للحسد .. ويرددن





ايسويون نسلا نخيار ، ايش نانكان .

يمراق جليهان ، ايسويون نسلا
نسلا اجماني نسلا ، احبيقتاعت نهاني

ايش نانكان يمراق جالداد ايسويون نسلا
نسلا بدرى اقبال ناشقى نالفجرى

أجريح تشمو كاتدرى يتمنى آموى نالقصار
ايسويون نسلا نسلا نحب نلعمل
أسفورمس جانكسب تارينه يبيديد آم الحشب
ايجنمو اسامان أنهراد ايسويون نسلا

ومعناها أن المغنى يقول : يا سيوة قد
سمعنا أن صديقنا سيتزوج اليوم ، وقد كان
لهذا الخبر وقع مبهج فى قلوبنا ، وعندما
سمعنا قبل انبثاق الفجر ، جئنا جميعا
لنتهنئته ، فهو رجل كريم ..

أهم المواسم

فى مولد النبى صلى الله عليه وسلم نجسد
الرجال يلتفون حول ضريح سيدى سليمان ،
ومن خلفهم الصبية يرددون ..

يا برقشاني بلغ سسلاى
على محمد خير الأنام

للاستحمام ، ويتقدم موكب بعض الشنيوخ
ومن ورائه يسير اصداؤه الشبان وهم يرددون
جميعا ..

يا الله .. يا الله
ذكر تو جمع الأخوان

يا الله .. يا الله
ما سجانى ما سجانى

يا الله .. يا الله
ذكر تو جمع الأخوان

يا الله .. يا الله
يا اخوان يا الله غيبو

يا الله .. يا الله
بالحضرات القدسية

يا الله .. يا الله
فاطربوا منها وطيّبوا

يا الله .. يا الله
بالحضرات الأزهية

يا الله .. يا الله

ثم يذهب موكب المسريس الى منزله مرة
أخرى ، ويبدأ السامر أمام المنزل ، ويرقصون
ويقنون :

يا برقتانا بالخير جانا
مكة عطوها مصرى وشامى

ربى نجينا منها الى كانا
واما فى موسم الحج فيخرج ايضا الرجال
والصبيبة خلف الحاج يودعونه وهم يتفنون
بهذا المديح :

خليل الله خليل الله
سلام على رسول الله
عز الله وجل الله
سلام على رسول الله
جيناك يا طرابلس
الباجى فى سبيل الله

جيناك يا لنبال
مشيت النور يتشمعش
اش تسجد واش تركم
واش تطلب رسول الله
جيناك يا درنه
طبولنا طبل حنه
ربى عطا بلا منه
من شجوك يا رسول الله
بوى يجول يا ولدى
يومى تجول يا كبنى
خليت خيتك نبكى
من شجوك يا رسول الله

ومعناها بان المسافر للحج بدأ رحلته فمر
على جبال لنبال ، ووجد أن نور الرسول
يسطع عليها ، وتصور أن هذه الجبال منها
ما يسجد ، ومنها ما يركع ، ومنها ما يطلب
زيارة قبر الرسول ، ثم مر على طرابلس ، ومن
هناك ذهب الى درنه ، فوجد احتفالا بحاج آخر
مسافر ، فقال : ان الله سبحانه لم يمن علينا ،
بل أعطانا ، وكل ذلك من شوقنا لزيارة رسول
الله ،

ويحمل الأطفال عند توديع الحجاج جريد
النخيل ، وبعد توديعهم ، يربطون الجريد على
شكل حزم ، ويذهبون الى منزل كل حاج ،

وهناك ينصبون هذه الحزم فى أعنى المنزل ،
ويصبح علامة لهم ، فإذا مالت الحزمة كان
دليلا على إصابة الحاج بمرض أثناء حجه ، وإذا
رقت الحزمة دلت على موته ، وهذا الاعتقاد
شائع بصفة عامة هناك . . ويذهب الرجال
والنساء فى موسم « عاشوراء » لقطع سبعف
النخيل ، ويعمل على هيئة أعواد تنتهى بأشكال
مختلفة ، ويعلق فيهما الليون والطماطم
والريحان والفاكهة ، ثم تلف أطرافه بقطعة من
القماش مبللة بالزيت ، وعند المساء يطلع
أطفال الواحة الى أسطح المنازل ، ويضيئون
هذه المشاعل ويتفنون :

عيسى عيسى يا عمودى
يا بهباصة فوق جريدى

ومعنى ذلك بأنهم يطلبون من الله أن يعيد
عليهم دائما هذا العيد ، وهكذا تستمر المشاعل
مضادة طول الليل ، ثم يحتفظون ببقايا السعف
لعاشوراء القادمة ، اعتقادا بأن ذلك سيطيل
من أعمارهم .

ويعتقد أهالى سيوة فى السحر ويخشون
الحسد ، ويخافون المغاريت والجان ، ولذلك
يكترون من وضع التهاشم والتعاويد : مثل
قرون الغزال ، وعظام الموتى ، والحيوانات على
أبواب منازلهم ، وفى رقاب حيواناتهم ، وعلى
جذوع النخيل ، كما يوجد فى سيوة عدد كبير
من النساء المتخصصات فى عمل الاحجية ،
ويعتقد الناس أن لها تأثيرا كبيرا فى الحب
ومنع الحسد ، وهناك حكاية مشهورة ترتبط
بالسحر وقد ألقت من أجلها أغنية شائعة هناك
. . وهى تحكى قصة فتاة تزوجت رجلا من
عائلة تدعى هناك بعائلة مالك ، وكان زوجها
يحبها ، الا أن أهله يكرهونها ، فذهبوا الى
السحرة ، وسحروا لها ، وهى تغنى :

سنها كيمى يا غالى
من كيمة الوسواس دلهم

لعبت دوا ارتلعم
تشقلب ناس جولى
ومعناها « اننى من اليوم الذى دخلت فيه

منزل عائلة مالك ، وأنا أشكو الهم والوسواس
فقد سحروا لى ، وجعلوا الغالى يتركنى ،

أغاني العمل

تنتشر فى سيوه أغاني العمل ، فعند قطع
النخيل يرددون دائما الصياحات التالية :

اليوم لانى طويب
ونشكى لليوم حالى

حس النجع جه جريب
يحدث على ما جرائى آه

ومنهاها باننى أشكو اليوم حالى ، والفتاة
التي تسكن قرب هذا النجع ، تعرف السبب !!

وأیضا يصيحون بالتداء التالى ...

يا خيسار بلادك يالى بحجسارمو بعداده





« ما هناك شيء يصير الا يعلم الله يا علم »
ومعناها : أن المغنى يمشق بنت رجل غنى ،
تعيش فى قصر عال ، ولا يوجد مثيلها فى
الجمال ، فيتمنى الوصول اليها ، ويخطفها ،
ليتزوجها وهنا تقول له الجماعة : لا يحدث شيء
الا بإرادة الله .. وعند الوفاة ، يخرج منادى
البلدة وينادى « أغبار .. أغبار » أى حدثت
كارثة وفاة ، فيجتمع الرجال فى الجامع ،
والسيدات فى المنزل ولا يوجد العديد أو النذب
على الميت هناك ، ولكن عند وفاة رجل متزوج
تحتجب زوجته مدة أربعين يوما ، داخل حجرة

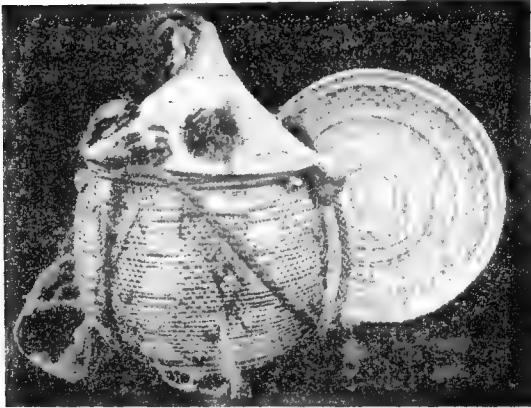
يا مزين المجلس فى ميعاد محلا رطينه محكر
بالميزان .. آه ..

وهى على لسان فتاة تقول : يا أحسن من
فى البلدة ، أبت الوحيد الذى بنى منزلك
من الطوب ، وأنت الذى تزين مجلس الرجال
بكلامك الموزون العاقل ، وأما عند درس الشعر
فينادون :

يا مرجى حسالى واعر تجوبه فى حصر على
ولا يشبهه فى زول والى عند المحاور هى جلوب
تتناوى .. آه ، (وهنا ترد عليه المجموعة)

منذ الفجر ، وحينئذ يخرج منادى البلدة وينادى
 (حاشاكم ٠٠ بلاكم ٠٠ ام محمد طمزه ٠٠
 جاكم) ، أى يا أهل البلدة : اختبئوا فالقولة
 ستخرج للاستحمام فى العين ، ويصحبها
 أهلها وهي تسير أمامهم لكيلا تقع عينها عليهم ،
 وبعد استحمامها يرفع عنها اسم القولة ،
 وتصبح لها حرية الزواج .

ويسمىها الأهالى (طمزات) أى القولة ، وتضع
 على رأسها الطين ، ولا يقرب أحد منها أو
 يراها ، اعتقاداً منهم بأن من تراه سيصيبه
 ضرر سريع ، وكل صباح تدخل عليها سيدة
 مسنة لكي تقدم لها الطعام ، وهي تدخل
 بظهرها لكيلا تراها .
 وفى يوم الأربعاء يأتى الأقارب الى منزلها





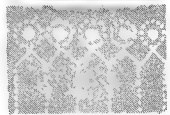
في بلادنا - وخصوصا في الأماكن النائية
وواحات صحارينا - تراث فني قومي أصيل ،
لم نمتد إليه بعد يد التبديل والتغيير والتطوير ،
يمثل مدى ما امتاز به شعبنا الفنان منذ أقدم
العصور .

وللمرأة في هذه الجهات دور كبير ، ونصيب
عظيم ، في مختلف نواحي هذا الفن ، وخصوصا
الزى ، يبين مدى مهارتها في الزخرفة
بتصميمات وأشكال ورسوم تلقائية تقليدية ،

الزى والزينة



بسم الدكتور
جمال خير





دون الاستعانة بمصادر اجنبية ، لنستوفى
منها اصالتها وجميل تكوينها وابداعها .

**وواحة سيوة او واحة آمون ذات التاريخ
العظيم ، والشهرة التي امتدت الى كل الممالك
التي تحيط بحوض البحر «الابيض المتوسط»
واسمها الذي عم العالم القديم - هي احدى
الواحات التي انفرد أهلها بلغة خاصة ، وعادات
وتقاليد ، وزى وزينة ، وفنون تقليدية شعبية
لا توجد في سواها من الواحات او الاماكن
الصحرأوية الأخرى .**

غاية في الروعة والجمال والاتقان ، من حيث
التصميم واللون ، فلها أصابع لا يشق لها
غبار في مهارة التصنيع وتصميم الزخارف
وهو فن توارثته النساء عن أمهاتهن وجداتهن
مما يؤكد ان الزخارف الحديثة مصدرها
زخارفنا الشعبية البدائية، وفي بدو الصحراء
خير دليل على ذلك ، وسنبين أهمية الرجوع
الى هذه الاصول للاستعانة بها في كل انشاء
حديث . وأمثلة يحتذى بها ونستمد منها
الاصالة في كل محاولة للتجديد والتطوير

ماهتم به المرأة هناك هو تمشيط شعرها ، وترك الفتاة شعرها لينمو حتى تبلغ سن التاسعة أو العاشرة ، ثم تبدأ في تصغيره في جدائل وضفائر دقيقة عديدة ، إشارة الى أن من يرغبون في طلب يدها عليهم ان يتصلوا بأهلها . وهناك نساء متخصصات في تصغير الشعر ، ينتقلن من منزل الى منزل ، لجلد شعور النساء في اشكال مختلفة ، كلها ذات جمال ، وتشبه - الى حد كبير - ماكان يتبعه النساء في عهد المصريين القدماء ، وماسجل وتقتش على جدران المعابد والمقابر .

وتستعمل النساء الكحل ، لتكحيل عيونهن وتزجيج حواجبهن ، ولهن مكحلة هي قطعة فنية غاية في الروعة تسمى (تنكلت) ، وهي طويلة مستطيلة ، مصنوعة من جلد الأبقار الملون بالاحمر ، وذات جيبين : أحدهما لوضع الكحل ، والآخر لوضع مرود طويل سميك من النحاس المنقوش ، ولها عند قاعدتها عدة شرايات طويلة من نفس الجلد ولونه ، وتزين المكحلة وتكسى جميعها بجدائل من الحرير الملون والزرائر المصنوعة من الاصداف . ومما يجدر ذكره أن الزرائر الصدفية من

والرجل في سيوة طويل الجسم ، أكثر اسمرارا وقوة عن اخيه بوادي النيل ، وهو بسيط في مظهره ، غير معقد في زييه وملبسه فيغطي رأسه بطاقيّة بيضاء ، ويحلق شعر رأسه عادة ، الا أن البعض منهم يترك الجزء العلوي من رأسه ، لينمو به الشعر ، أما الأطفال فيتركون فوق رؤوسهم بعض خصلات من الشعر ، يختلف مكانها وعددها ، لمتقدرات عائلاتهم ، فإذا ما بلغوا سن العاشرة ، حلقوا رؤوسهم كما يفعل الرجال .

ويرتدى المواطن في سيوة قميصا متسعا من الكتان الأبيض ، مشقوقا عند نهاية جانبيه ، له اكمام زائدة الاتساع ، وسروالا أبيض يصل الى قرب قدميه ، وهو زى يلائم في بساطته واتساعه جو الواحة ، وخصوصا وقت الصيف ، ويسهل للزراع الحركة وقت عمله في الحقول والحدائق وهو حافي القدمين . أما في فصل الشتاء فيضيف الى هذا الزي قطعة بسيطة في شكلها فريدة في فنها تسمى الجبة (جبت) وهي رداء صوفي سميك ، ثقل الوزن أبيض اللون ، تتقاطع مع نسج خيوطه البيضاء صفوف من خيوط زرقاء وحمرراء ، وهو واسع مستطيل الشكل ، قصير يصل الى الركبة ، مشقوق عند نهاية جانبيه ، لا اكمام له ، بل يحل محلها شقان طويلان ، وفتحة عند الرقبة مربعة واسعة ، تتدلى من جانبيها الخلفى عدة زوائد طويلة صوفية ملونة .

غير أن الاغنياء والشيوخ هناك يرتدون زيا آخر يناسب مراكزهم ، فيقلدون في ملبسهم وزيهم رؤساء القبائل في طرابلس ، سواء في لبس الطربوش الاحمر فوق رؤوسهم ، او الصدرية المنقوشة الزاهية الالوان ، والحزام الصوفي او الحريري الذي يلتف حول اجسامهم ، أما احذيتهم فهي المعروفة في كل مناطق الساحل الشمالي الغربي وتسمى (بلغة رجالي) وتزين أحيانا بنقوش حربية جميلة .

ونساء سيوة أصغر حجما وآصال جساما من الرجال ، ويهتمن بزيهن وزينتهن اهتماما كبيرا شأنهن في ذلك شأن كل النساء .. واول





الالوان ، حاكتها أصابعهن البارعة في مهارة واتقان ، فيبدو قطعة من الفن الرائع تكمل زينتهن . ويلبسن في أقدامهن أحذية تنفرد في شكلها وطابعها ونقوشها ، مصنوعة من جلد الإبقار في لون احمر وتسمى (زرايين) مزينة بنقوش وشراريب حريرية متمتدة الالوان .

ولفتيات سيوة ولح شديد بالحلى ، وتملك كل فتاة أو امرأة مجموعة منها قد يصل وزنها أحيانا الى أربعين رطلا . . . وهى فريدة فى نوعها وفنها وصياغتها ، كثيرة فى عددها ، وكلها من الفضة فلا يعرفن الذهب هناك . وقد تسأل : أين يصاغ هذا الفن الغريب ؟ فاقول لك : إنه كان بالواحة صائغ من زمن بعيد ، أما الآن فتصنع هذه المصنوعة من الحلى بالقاهرة أو ليبيا ، ليلبسها نساء سيوة فقط ، فهن لا يقبلن بغير فنها وشكلها بدلا . ويلبسن فى معاصمهن (الدمج) وهو طويل منقوش ويوضعن فى أصابعهن الخواتم وتسمى (الخاتم) فى أشكال متعددة ذات أقراص كبيرة

اسس الزينة هناك فى الأزياء والصناعات الخوصية وسواها .

ويرتدى النساء إذا ما كن داخل منازلهن - أزياء متمتدة الأشكال زاهية الالوان ، تتفق جميعها إلى شكلها المستطيل ، وأكمامها الطويلة الزائدة الاتساع ، وتختلف في نظريتها ونقوشها والوانها . وهن يتباهين في امتلاكهن أكبر عدد منها ، حتى أن الزوج يجب أن يهدى إلى زوجته قبل زفافهما مالا يقل عن خمسين ثوبا منها ، النصف عليه ، والنصف الآخر على والد الزوجة . وتسمى هذه الأزياء باسماء متعددة تبعا لشكلها ونقوشها والوانها مثل (أكبر طاقشت المقل - تد الرومى - أكبر لصيرير - أكبر ناحجى - ناشراح - داحواق - لبالق - أملال ضغط) .

ولما كانت ملابس النساء في واحة سيوة قصيرة الطول ، تصل إلى أسفل الركبة قليلا فهن لا يتركن سيقانهن عاريات ، بل يلبسن سروالا يسمى (سراويلن) يصل حتى القدمين ويزين نصفه السفلى بنقوش حريرية مختلفة

ملونة ، أما القلائد فتتعدّد حول رقابهن وكلها منظومة من حبات الخرز الملون ، والرجان ، والسكرات ، أو الكفوف الفضية ، وتختلف اسمائها تبعاً لاشكالها مثل (أقيد - اللانزم - تيمزنت) ، كما يطلق على صدورهن احجية من الفضة ذات اشكال عدة تتخلل منها سلاسل ، تحمل في نهايتها مجموعة من البلابل المستديرة ويسمونها (تحجاب - نجمة - تي طلعت) .

وليس هناك فارق بين حلى الفتاة والمرأة المتزوجة الا في شيء واحد ، فكلتاها تضع حول عنقها حلقة فضية كبيرة ثقيلة الوزن تسمى (أغرو) ، تضيف اليها الفتاة حجاباً من الجلد الملون ، المزين بالعملة القديمة ، أو قرصاً فضياً كبيراً منقوشاً يسمى (قرص العذارى أو شبيكة) ، فإذا ماتت زوجت فصلت الحجاب أو القرص عن هذا الطوق ، واعطته لعائلتها ، لتستعمله إحدى الفتيات من اخواتها أو قريباتها .

ولا يعرف هناك الاقراط ، بل يضعن فوق رؤوسهن (اللسوطام) وهو شريط جلدى ، يتدلى من كل من جانبيه احجار الكرام ، وكرات واجبة فضسية مستديرة ، أو (الايبودان) ويسائل الاول في الوضع ، الا ان الشريط الجلدى يكون مزينا بالزراير الصدفية ، ويتدلى من كل من جانبيه عدة حلقات فضية مستديرة متتالية ، اما (التعلّاقين) فكتلة كبيرة ثقيلة من الفين ، توضع فوق الرأس بهلّات من الجلد المزين بالزراير والاحجية الفضية ، أو المصنوعة من الخرز ، لتتدلى على الجبهة ، اما الجانبان فمثبت بهما حلقتان حلاليان كبيرتان من الفضة النقوشة يتدلى من كل منهما عدد كبير من السلاسل المنتهية بالبلابل ، فإذا ما سرّني الطرقات تسمع لهذه المجموعة من السلاسل والبلابل رنيناً خاصاً .

ولا تعرف المرأة في سيوة البرقع ، فإذا ما خرجت من منزلها خلال النهار ، اخفت جسمها الضئيل المكسو بهذه المجموعة الكبيرة

من الزى والزينة والحلى ، بملادة كبيرة واسعة تسمى (طرفوقشت) ذات لون رمادى ، ونقوش سوداء ، اضافت عليها بيدها - بطول منتصفها - تطريزاً في هيئة شريط طويل من النقوش الحريرية المختلفة الالوان . ولا تعجب اذا عرفت ان هذه الملادة تصنع في كرداسة بمحافظة الجزيرة ، خصيصاً لنساء سيوة . غير انهن اذا ما قابلن في طريقهن غربياً انزوين في جانب الطريق .

وأدرن ظهورهن واخسبن وجوههن ، فهن متمسكات باكمل حجاب . اما الفتاة فتسير في الطرقات ، وتلبس مع اترابها حتى تبلغ سناً معينة ، وتلبس ثوباً زاهياً ، أكمامه طويلة الاتساع ، وتحيط بفتح قبعته نقوش مختلفة الالوان . ولا تغطي الفتاة الصغيرة رأسها ، غير ان بعض الفتيات يغطين رؤوسهن بطرحة سوداء تسمى (طرقت) طرحتها انما من الدقيقة ، في نقوش متعددة ، بالخيط الصوفية أو الحريرية الزاهية الالوان ، ويتدلى من أطرافها صف الجدائل الحريرية ويعتبر ثوب الزفاف في سيوة فناً مستقلاً متوارثاً من قديم الزمان ، ولا مثيل له في أى مكان ، وهو اما أن يكون أسود اللون ويسمى (ناشرح ناحواق) أو أبيض ويسمى (ناشرح اظطاف) . وهو من الأزياء التى تمتزج بها الفتيات كل الاعتزاز فيقبضن السنوات في حياكنه وتطريزه ، لاوتدائسه في حفلات زفافهن ، ثم يحتفظن به للذكرى . وهو يشابه في شكله باقي الأزياء ، ويمتاز عنها بنقوش وزخارف من الخريز الملون والزراير الصدف زين بها الوجه دون الظاهر ، وتركزت حول الرقبة وعند الصدر ، ثم امتدت في كل نواحي الثوب في صفوف اشعة الشمس ، ولا عجب ان تنفرد واحدة امون بهذا الزى الفريد الذى يعود بنا الى الأزياء في عهد المصريين القدماء والذي قد يرمز الى الشمس والمعبود «امون» الذى اشتهرت بمعبد هذه الواحة .

وأخيراً فليس بمعجب أن يعجب الرجل السيوى بالمرأة التى تتزين بمجموعة كبيرة من الزى والحلى وبفاخر بها كأنها إحدى الأميرات .

جولة
الفنون الشعبية
بين المجلات

مكتبة
الفنون
الشعبية

عالم
الفنون
الشعبية

أبواب المجلة







جولت الفنون الشعبية بين المجلات



يقدمها : أحمد آدم محمد

الشعار المقدس الذي يشير الى ديانة الجماعات الافريقية ، وهو قد يكون حيوانا أو نباتا أو طائرا . ولكل جماعة من الجماعات شعارها الطوطمي الخاص بها ، ويتجدد تبعاً له أسلوبها المعائدي . والرقص عند هذه الجماعات أسلوب حياة كاملة ، وليس فنا للمتعة أو تزيجية لوقت الفراغ .

عن مقال لسليمان
جميل بمجلة نفيسة
افريقيا

الوان من الرقص الافريقي

ثم يستطرد الكاتب فيحدثنا عن بعض الرقصات الافريقية ويبدأ برقصصة التضحية المعروفة في شرق غينيا فيقول ان هذه الرقصعة تتم بخوار النهر في ضوء القمر وأشواء النار المشتعلة في اكوام من القش والأعشاب على دقات الطبول فقط وتبسيداً بطيئة هادئة ثم تتدرج في العنف الى أن تصل الى سرعة فائقة ويشند التنافس بين قارعي الطبول المتعددة الاجسام وتفتتح الرقصعة بدخول غلام صفيير مسكاً بعصا طويلة مثبت في نهايتها علم ويتجول الغلام حول الحليبة ببطء عدة مرات وهو يلوح بالعلم في كل اتجاه وفجأة يختفي

يرى الكاتب أن الفنون في أوروبا تأثرت بالفن الافريقي ، الذي يعتمد على التجسّاب العميق مع الطبيعة الثائرة ، وأن الموسيقى الأوروبية انتقلت اليها الايقاعات الافريقية ، بعد أن أصبحت لغة الطبول تميز طابع الموسيقى الأمريكية ويقول ان أقوى المظاهر الانفعالية في الفن الافريقي ، تتمثل في الرقصات الافريقية ، التي اول ما يلتفت النظر فيها ذلك السيناريو المرسوم بفطرة صافية نامية ، ليميز تدفق الحركة الانفعالية ، منذ مولدها بطيئة حتى لحظة بلوغها ذروة الانتفاضة والثورة . والرقصات الافريقية ترتكز عادة على شعار الطوطم ، ذلك

من جلد الأسد ويزينون رؤسهم بأغطية من الجلد مثبت بها عشرات من ريش الطيور وتبدأ الرقصة بالعاب بهلوانية يستعرض بها الأولاد مهارتهم وتزداد عنفاً من لحظة لأخرى ثم يظهر رجلان يذرغان الحلبة بسرعة خاطفة وفجأة يمسك أحدهما بولد ويتبادل قذفه كالكرة مع زميله وهما يدوران حول الحلبة ثم يقوم كل راقص بحركات بهلوانية ثم يعود أحد الراقصين الى قذف الولد الصغير الى زميله بينما يقذف هذا الآخر الى الاول بالمدى بحيث تمر من بين رجل الولد ثم يثبت هذا الراقص عدداً من المدى بالأرض ويقذف الراقص الثاني بالولد الصغير من بعيد نحو المدى وفي اللحظة التي يسبح فيها الولد في الفضاء فوق المدى تماماً يمد الراقص الواقف بجانبها ذراعه في خفة ويلقف الولد بسرعة وتستمر الرقصة على هذا النحو حتى النهاية .

ثم يحدثنا الكاتب عن رقصة الطولم المعروفة في فولتا العليا ويشترك فيها اثنا عشر راقصاً كل منهم يغطي رأسه بقماش يمثل طولم جماعته وبعد أن يصفها لنا وصفاً دقيقاً يحدثنا عن رقصة الصيد المعروفة بساحل الماي وهي تحكي قصة ثلاثة صيادين يطاردون غزالاً حتى يصروه ثم يصف لنا الكاتب رقصة القردة وفيها يقلد الراقصون حركات القردة بدقة ويؤدون على إيقاع دقات الطبول السريعة .

ثم يختم الكاتب مقاله بوصف رقصة الفرس ويؤديها الراقصون عند حلول موسم الأمطار وتستمر هذه الرقصة أياماً طويلاً حتى تتجمع السحب وتنسقط الأمطار لتروى الحقول وعندئذ يندفع الجميع نحو الطولم ثم يحملون الطبول ويعودون الى مساكنهم .

ثم يعود وبصحبته شابان يحمل كل منهما فتاة صغيرة على كتفه وعلى رأس كل فتاة غطاء من الشعر المستعار وعلى صدر كل واحدة سترة حمراء مثبت بها قطع من الزجاج وحبات من الودع وأجراس صغيرة ثم تظهر امرأة عجوز تمسك بقوطة في يدها ترمز للشر وتلوح بها تجاه الراقصين ويقف عشرات من الرجال حول الحلبة المستديرة وهم يلوحون بالأعلام في اتجاهات دائرية مضادة لحركة الراقصين والعجوز الساحرة ثم تظهر الفتيات الصغيرات وهن يلوحن بأذرعهن ويتمايلن برؤوسهن مع ضربات الطبول وفي فترات متقطعة يحمل الشبان الفتيات على أكتافهم ويرقصون بخطوات معقدة الحركة وعندما تشتد دقات الطبول تترك الفتيات موقفهن الأمامي من الحلبة ويتدحرجن بعيداً على الأرض في حركة منتظمة .

وفي هذه اللحظة تشتد دقات الطبول فترتسى الفتيات فجأة يكل عتف نحو الطولم ثم يبدأن يتمايلن في حركة بطيئة بصورهن على شكل دائرة وهن راكعات على الأرض وتهدأ دقات الطبول بالتدريج يلتفت الراقصون الشبان حول الطولم ثم يحملون الفتيات على أكتافهم ويشقون طريقهم خارج الحلبة وتتبعهم العجوز الساحرة ويجواها يسير الغلام وهو يلوح بالعلم في حركة عكسية لحركة حامل الأعلام خارج الحلبة الى أن تخفت دقات الطبول تماماً فتنتهي الرقصة .

ثم ينتقل بنا الكاتب الى ليبيريا ليقدم لنا رقصة الشجاعة ويقول انها تعتمد على الحركات البهلوانية - المعنيفة واللعب بالمدى لاطهار شجاعة الرجل الافريقي ويشترك في هذه الرقصة أربع أولاد صغار لا يرتدون الا حزاماً عريضاً

«الطنطل» وأثر الخرافة في الذهنية الشعبية

عن مقال بقلم عبدالمعبد
الكتني بمجلة التراث
الشعبى - بغداد

وهما يكن من شيء فإن مجلة «بريد الشرق»
الألمانية ، علقت على كتاب « الأساطير
الألمانية » ، تأليف الأخوين « ياكوب وويلهم
جرين » ، فقالت : ان الخرافات التي نشرها
الأخوان ، خللت اسميهما على مدى التاريخ.
وقد استطاع المؤلفان أن يجمعا الخرافات
الألمانية من السنة عجائز اقليم « هيسن » .
ويقول المؤلفان :

« ان الخرافات تشبه الأزهار ، والأساطير
الشعبية القديمة تشبه الأعشاب النضرة . »

ثم يشير الكاتب الى ما كتبه ليدى
« دراور » ، عن الجن في مؤلفها « في بلاد
الرافدين » ، تعريب الاستاذ فؤاد جميل ،
وتقول ليدى دراور : ان الجن منهم الصالح
ومنهم الطالح ، والجن تغني لبيلا وترقص ،
ولا تصيب أحدا بسوء ، ما لم يمكن عليها
سفوها ، وتروى ليدى دراور ، أن أحدهم
قال لها : ان «العمار» استعماروا ملابس
جده ، ليحضروا عرساهم ، فسأته كيف
سرف ذلك ، وجميع الملابس وجدت في
الصندوق القفل ، في صبيحة اليوم التالى ،
فاجابها بأنه كان على الملابس شيء من الجناء ،
ولذلك عرف أن العمار استعماروها في تلك
الليلة . وتقول ليدى دراور ، ان من الجن
ما هو شرير جدا ، وأنه قد يعمد الى حرق
متاع البيت أو تهشيمه ، ومنهم النشيط
الفعال ، الذى يقوم بخدمة البيت ، قبل ان
تنهض ربه من فراشها ، وتقول ان الجبال
البشرى ، يستهوى الجان ، ليفسفون حبا
بالعداوى من الانسيات ، وقد تجد الفتاة
اللطيفة ، عندما تستيقظ ، قطعة نقدية على
الوسادة ، فتشعر أن محبا من الجان زارها
ليلا . والجان لا تلحق الضرر بالأطفال ، أو
بمن يصحبون الأطفال والبنات الصغيرات .

وتعتقد بعض الجساعات ، ان الجن تسرق
الطعام ، ولهذا لا يطبخون الطعام ، الا بعد أن
يلذكروا اسم الله عليه ، وهم يأكلون صامتين ،
لاعتقادهم أنه لو نطق أحدهم بكلمة : ايان

يبدأ الكاتب مقالته فيحدثنا عما شعر به
في طفولته من رعب وهلع ، عندما توارثت
الأخبار ، أن مقبرة يسكنها طنطل . . وسمع
وصف من طرقوا تلك المقبرة ، لحركات هذا
الطنطل وسكنائه وتقليباته .

ويقول : ان الأحاديث عن الطنطل تكثر في
جنوب العراق ، وتتركز ضمن الوية البصرة
والعمارة والناصرية بوجه خاص ، وهناك من
يقول : ان الطنطل ملك غير صالح ، مسخ
جزاء مخالفة ارتكبتها ، أو هو جنى شرير ،
أو عايب ، أو مهرج ؟ خليج . وهو لا يظهر
صادة ، الا في الظلام ، ولا يلوح لأكثر من
واحد ، الا نادرا . ويقول من يزعم رؤيته :
انه يتراعى بشكل شراع سفينة ، أو بشكل
عملاق ، أو على هيئة كرة من شليلة غزل
صوفى . . الخ .

ويزعمون أن من يصادف الطنطل ،
ويحتفظ برباطة جأشه ، ويسرع الى امساك
الطنطل ، من موضع معين في جسمه ، يتغلب
عليه ، ويضطره الى الطاعة ، يأخذ عليه
ميثاقا ، بأن يكون له مواليا الى الأبد ،
ويستعين به في حل ما يعترضه من مشكلات

ويستطرد الكاتب فيقول : ان أسطورة
الطنطل ظلت عاقلة بذهنه ، حتى أدرك أن
كل شيء لا يستند الى حقيقة علمية ثابتة ،
لا يمكن الاعتداد به ، وأنه ما لم تقتصر
أسطورة الطنطل بأسانيد علمية صحيحة ،
فلن يكون من اليسور تصديق ماتحتويه من
خيالات وأوهام . ويقول : ان ما رواه جنود
الحرب عن الانسباح ، ونشرته مجلة
«المختار» ، اثناء الحرب العالمية الثانية ،
لا يدعو أن يكون أوهاما ، صورها للجنود
خيالهم المريض .

الرقص الهندي

فريجاتي دوكيني ديلي
بمجلة روبا لينغا -
نيودلهي

يقول الكاتب انه يصعب على المؤرخ ، أن يتتبع تاريخ الرقص في الهند ، اذ أنه يرتبط بتاريخ الامة الهندية .

والرقص الهندي تعبير عن تطور الحركة . ويرى الكاتب أنه لا يمكن فصل الرقص الهندي عن الدين والفلسفة في الهند ، لأنهما ليسا مجرد تعاليم أو مجموعة من القواعد والأنظمة . والدين والفلسفة والفن تستلهم كلها تلك الروح الفريدة ، التي يعرفها الحكماء والقديسون .

ثم يستطرد الكاتب فيقول ان أول لمحة من الرقص صدرت من شيفا نفسه ، عندما عرض لرقصة الكونية وصور وحدة الكون . وقد أوضح «شيفا» ان أعلى درجة في اليوجا يمكن الوصول اليها عند ما تتحقق وحدة الروح والجسد ، وهذه الوحدة يمكن تحقيقها بالرقص . ومن هنا يرى الكاتب أن الرقص الهندي ليس مجرد حركات بهلوانية ، بل انه حركات يوجية تستهدف بلوغ هذه الغاية العظيمة .

ثم يتناول الكاتب تاريخ الرقص الهندي فيقول ، ان تاريخ الرقص في الهند معروف ، وهو يرى أن أول من أرسى قواعد الرقص الهندي هو « بهارتا » أستاذ الرقص والدراما ، اذ عرض مرة رقصة لتسليم « ديفا » ، ثم أعيد هذا العرض فيما بعد أمام « شيفا » و « بارفاتي » ، فسر الأول من مهارة « بهارتا » ، وطلب من « تندو » أمير الراقصين عنده أن يعلم الناس الحكمة بالرقص ، وسميت الرقصة التي كان يعلّمها « تندو » باسم « تندا » .

وفي الوقت نفسه قام « بارفاتي » بتعليم رقصة خاصة للفاتة « أوشا » ابنة بانا وزوجة « أفيرودها » حفيد « سري كريشنا » ، وسميت هذه الرقصة باسم « لازيا » . ثم قامت « أوشا » بدورها بتعليم هذه الرقصة لسيدات « دوراكا »

الطعام ، فان الجن يعمدون الى اختطاف لقمات منه . ثم تحدثنا المؤلفة عن « السلوة » ، وهي من نبات السحر ، ولها شعر طويل أخضر اللون ، وتفتش دجلة ، وتشاهد أحيانا ، وهي تضفر جديلتها ، ثم تقول ، ان هناك من يعتقد ، بوجود ما يسمى « فرج الأكرح » ، وهو مخلوق غريب ، نصفه إنسان ، وله رجلان ضعيفتان ، ورأسه خال من الشعر ، وهو يقش دجلة ، فيصطاده السماكون أحيانا ، فيعمد الى استعفافهم ، ويمدهم بالآكل والجواهر والنفائس ، وما ان يطلقوا سراحه ، حتى ينكت بوعده ، ويسبح في النهر هزائرا ، ويسخر منهم ، ويرميهم بأقذع الفاظ السباب .

ثم تتناول « لينى داور » ، التملويد وضروب السحر ، التي تستخدم ، للحفاظ على الطفل . وتقول : انهم يضعون سنييفا مجردا ، بجانب الوليد ، ليطرده عنه الأرواح الشريرة . وعندما يسقط الطفل على الأرض ، تبادل الأم الى تبخير « الأرض » ، وقد تلعب في مغيب الشمس ، الى نفس الكائن ، ومنها ملح وبيضة وشحالة ، وتعتمد الى اشعال النار ، وتلقى فيها الملح والشحالة ، ثم تكسر البيضة على الأرض ، وتلقيها قائلة ، « يامالكة الصالحين ، لاتلحقى بنا الضرر » « وقد كتفى أحيانا ، بأبقاء شمعة مشتعلة ، في المكان الذي سقط فيه الطفل . وإذا حال دون طعام الطفل حائل ، تأخذه أمه الى النهر ، وتغسل وجهه ويديه ، ثم ترمي فيه بيضة ، وتتركها تنحدر في النهر ، وقد تكرر ذلك ، في ثلاثة أيام متتالية ، وترغم النسوة ، أن ذلك « يبرد قلب الطفل » ، فيكف عن طلب ثدي أمه .

ويختتم الكاتب مقالته بقوله ، ان قيام الكثرات من المصريات والعراقيات ، بمحاولة معرفة « البخت » ، عن طريق « فتجال القوة » ، والتجاء عدد غير قليل منهن الى من يكتب لهن الرقى والتعاويد ، وبما كان نتيجة ترسب طنون وآمال وأوهام ، نشأت منذ الطقولة .

و «سوراشترا» ، ومن هناك انتشرت هذه الرقصة الى باقي أنحاء الهند .

ويرى الكاتب أن حركات الرقصات الشعبية قد اقتبست ، ولا ريب ، شيئا من الفن الكلاسيكي وأنها قد تأثرت الى حد ما ببعض العوامل الأجنبية .

ثم يستعرض الكاتب مدارس الرقص المعروفة في الهند ، ويقول أن هناك أربع مدارس هي « بهارتاناتيام » و « كاتاكالي » و « مانبيوري » ، و « كاتاك » ، وفي رأيه أن التأثيرات الأجنبية والمحلية تبدو واضحة في مدرسة « مانبيوري » ، وفي مدرسة « كاتاك » يبدو بجلاء الطابع الأجنبي .

وقد أصبح الفن الهندي بمرور الزمن يخضع لتعاليم وقوانين عامة ، وهذا يصدق بالنسبة للشعر والدراما والرقص والموسيقى .

ويقول « ألا مكارا وإغافا » :

« الجمال الفني لا يمكن أن يتحقق وجوده ، ما لم يتأثر من يتلوه بسحر تعبيره » .

ويرى الكاتب أن الانفعال في أي رقصة ليس ذاتيا ، ولابد أن يستجيب له الآخرون أيضا . وأعظم هدف تنشده الراقصة ، هو تصوير الانفعالات المختلفة بحركاتها وإيماءاتها ، وإذا لم تصل الى هذا الهدف ، فإنها لا تستطيع أن تثير إعجاب النظارة . ويقول الكاتب أن هناك عدة طرق لتحقيق هذا الهدف ، منها ملازمة موضوع الرقصة وجودة الأداء .

وينتهي السلف الى أن الفن مسئولية عظمى ، يحسبها كل فرد في المجتمع . وإذا كان الفن يزدهر على يد العباقرة ، فإنه يعمل باستمرار على رفعة شأن الجماعة وتقدمها . وحياسة الجماعة هي التي تشكل المادة التي يستوحى منها موضوع الرقصة . ويؤكد الكاتب أن وظيفة الفن هي أن يسمو بالروح لا أن ينحط بها .

ثم يتحدث الكاتب عن الفن الهندي ويقول أنه كان دائما يؤثر المثالية على الواقعية ، وذلك على خضبة المسرح . ويرى الكاتب أن اختيار

موضوع الرقصة من الأهمية بمكان في الهند ، وأن الحركة والانفعالات والإيماءة في كل رقصة ، يجب أن تعبر عن شيء وضرب لذلك مثلا فيقول أنه لكي يعبر الراقص عن حركات « سري راما » وهو يشد قوسه يجب أن يراعى حجم القوس وثقله وقابليته للانحناء والقوة التي يجب أن يبذلها لشده ، وأن يعبر عن كل هذا بحركاته حتى ولو كان لا يحمل في يده قوسا . وليس هذا فحسب بل عليه أن يعبر عن فتوة « سري راما » وحيويته .

ثم يستطرد الكاتب فيقول ، أن الراقصة الماهرة تعبر في صدق عن سلسلة الانفعالات ، التي تجيش في صدر العذراء وهي تقف في انتظار « سري كريشنا » . ولا يمكن أن تصبح الراقصة عظيمة ، ما لم تتقن التعبير عن الانفعالات بالحركات والإيماءات .

وقد انتشر الرقص في كل أنحاء الهند ، ثم امتد الى بلاد أخرى مثل بورما وكبوسديا وأندونيسيا .

وقد احتفظ هذا النوع من الرقص بطابعه الروحي ، ويتسائل البعض ألا يمكن أن يستخدم هذا الرقص للتعبير عن الحياة الحديثة ؟ ويرى الكاتب أنه نظرا للصفة الروحية التي تغلب على الرقص الهندي ، فإنه يفقد ، ولا ريب ، الكثير من معناه ، إذا استخدم للتعبير عن الحياة الحديثة . وليس معنى هذا أنه غير قابل للتطور ، إذ من الثابت أنه تطور ونما في الأعوام المائة الماضية على يد العباقر من أساتذة الرقص . ويقول الكاتب أن الرقص الهندي حظي باهتمام الكثيرين من الشعراء والملوك والمهنيين والأدباء المشهورين فمثلا بطلنة رواية « سبيلا بازيكارام » التي ألفها « تاميل العظيم » راقصة ، وأغنية « جيتا جوفيندام » الجميلة لها « جايا ديفا » خصيصا لتصاحب إحدى الرقصات الهندية .

ثم يختم الكاتب مقاله بقوله أن الهندس الحديثة تستطيع أن تطور الرقص الهندي بحيث يعبر تلقائيا عن الحياة الحديثة وفي الوقت نفسه يحتفظ بطابعه الروحي الخالد .



يقدمها : أحمد علي مرسى



وقد كان الأستاذ فوزى مخلصا لمواطنيه من الفلاحين حين أراد بهذا الكتاب أن يصنع « شيئا للمشاركة في جمع مآثورات الفلاحين الذين يدين لهم بكل شيء » ولعل هذه المشاركة لا تقف عند هذا الكتاب فحسب بل تتسحب على كتب أخرى ننتظرها من المؤلف *

تأليف : فوزى
العتيتل
دار المعارف -
١٩٦٥

الفولكلور
ما هو؟

الكتاب :

الكتاب. مقسم الى قسمين احدهما نظرى ، والآخر تطبيقي . ويتحدث المؤلف فى الجزء الأول - وهو النظرى - عن تاريخ « الفولكلور » منذ أن ظهر الاصطلاح على يد « وليام جون تومز » ثم ما فعلته جمعية الفولكلور الانجليزية من تأكيد له ، ويعرض فى أثناء ذلك لما توالى على هذا المصطلح من تعريفات ، وتحويلات ، واختلاف فى التفسير ، فبينما يرى « الفردنت » - مثلا - أن الفولكلور « انثروبولوجيا تتعلق بالانسان البدائي » يعرفه « ستيوارت جلينى » بأنه هو « ما تعرفه الطبقات المثقفة عن العامة » ويرى « هارت لاند » غير ذلك . وبينما يدخل « الفردنت » ، و « لاند » الفنون والحرف فى الفولكلور ، ترى « مس بيرن » لا توافق على ذلك . الى غير ذلك من اختلاف ظل ماثلا مدة طويلة من الزمن فى اذهبان دراسي المآثورات

بعد كتاب « الفولكلور ٥٠ ما هو ؟ » للأستاذ فوزى العتيتل أحدث كتاب يصدر فى المكتبة العربية الشعبية وقبل أن نتناول الكتاب بالعرض والتحليل فإن للمؤلف علينا حقا لا بد من أدائه ٥٠ إذ أن الأستاذ فوزى العتيتل أحد الدارسين القلائل فى ميدان الأدب الشعبى الذين يسهمون اليوم فى تأصيل المفهوم والعمل على تأكيده ، ولعله قصد بكتابة هذا الذى خرج الى يد القارئ العربى منذ قليل - كما يقول هو فى مقدمته متحدنا عن فائدته « انه يمثل البيئة الاولى فى جمع التراث الشعبى ، وتسجيله ، وأنه كذلك يعتبر احدى الخطوات الأساسية فى بناء أرشيف للفولكلور » .

منذ البداية والحقيقة أن صعوبة الأمر ترجع إلى أن موضوعات الفولكلور ترتبط مع علوم أخرى بوشائج قوية ، أدت ببعض الفولكلوريين مثل « سانتيف » إلى القول بأنه « يجب عرض الدراسات الفولكلورية فرعاً مستقلاً في دائرة علوم الأنثروبولوجيا » ، ويقول الأستاذ فوزي العنتيل : إن مؤتمر الفولكلور السنوي انعقد « بآرنهيم » (هولندا سنة ١٩٥٥) قد تضمنت توصياته - فعلاً - أن الفولكلور علم مستقل ، واعتبرته - في الوقت نفسه - فرعاً من الأنثولوجيا .



الشعبية ، تبعاً لتباين اهتماماتهم ، وميادين عملهم . ويستمر المؤلف مع « الفولكلور » منذ نشأته كمصطلح استطاع أن يشغل الدارسين ، فعملوا على تخليصه ، أو فصله عن العلوم التي ارتبطت به ، أو ارتبط هو بها منذ نشأته الأولى ، كالأنثروبولوجيا ، والأنثولوجيا .

ولم يقتصر الأستاذ المؤلف في قسمه النظري على الحديث عن محاولات تعريف الفولكلور ، وفصله عن غيره من العلوم التي عرف بها المؤلف في ثنايا حديثه هذا - فحسب - بل عرض لقضايا كثيرة مهمة ، وأورد الكثير من الآراء للعلماء المتخصصين في الفروع المختلفة ، ثم انحاز إلى وجهة نظر الفولكلوريين ، متحفظاً بأنه فمسل ذلك « بالضرورة » وفي غير أسراف » .

ولم ينس المؤلف أيضاً - أثناء حديثه - بعض المسائل التي أثارت الكثير من النقاش والجدل كموضوع « الفنون والحرف الشعبية » وعلاقتها



وقد أثارت محاولات الفصل هذه مناقشات عديدة بين علماء الفولكلور ، وغيرهم . وعلى الرغم من أن هذه المحاولات لم تستطع أن تضع حداً فاصلاً بين هذه العلوم يرضى عنه دارسوها والمتهمون بها - فإن هذه المحاولات لا شك قد أسهمت خدمات جليلة إلى الفولكلور ، وأسهمت في تحديد مجاله ، وتخليصه من شوائب كثيرة ، ونذكر هنا رأياً « كراب » الذي أحال مائورات الشعوب ذات الثقافة الراقية على الفولكلور » . « أمسا مائورات البدائيين فانهم تدخل في مجال » الأنثروبولوجيا » وإذا كان الأمر بهذا التشابك ، والاختلاط بين المفاهيم مما يجعل من الصعب القطع برأى في هذا الصدد ، فإن الأمر بالنسبة للعلاقة بين الأنثروبولوجيا والفولكلور أكثر تشابكاً واختلاطاً ، إذ أن الفولكلور قد نشأ مرتبطاً بالأنثروبولوجيا منذ حداثة ، وأدى هذا إلى كثير من الالتباس في تحديد المفهوم وعمومه

الجزء الثاني : دراسات في التراث الشعبي .

يهدف الأستاذ العنتيل من هذا الجزء -
كما ينص في مقدمته - إلى أمرين :

الأول : « تنوع آفاق تناول الموضوعات
مختلفة في المعتقدات ، والممارسات الشعبية ،
مثل الطيور في المعتقدات الشعبية ، ومثل فكرة
الزمن وما يرتبط بها من ممارسات ومعتقدات ،
ورقصات الطقوس ومجالاتها الشعائرية المتعددة
وغير ذلك » وفائدة هذا التنوع هي محاولة
الخروج عن دائرة الأدب الشعبي التي كادت أن
تنفلق عندنا على مفهوم الفولكلور ، مع أنها
تدور في حدود ضيقة ، لا تستوعب موضوعات
الأدب الشعبي نفسه » .

الثاني : « محاولة الالتزام - بقدر الإمكان -
بمنهج علم الفولكلور في تناول هذه الموضوعات
فالذي يميز الفولكلور عن غيره من العلوم
التي تدرس المواد التي يدرسها هو اختلاف
وجهة النظر » .

وينقسم هذا الجزء إلى ثلاثة أبواب : يتحدث
في الباب الأول « المعتقدات الشعبية » عن :

١ - الغراب في التراث الشعبي الأنساني .
وقد اختار المؤلف الغراب ربما لما يشهده من
تناقض ، يرجعه هو إلى « خطين مختلفين في
التراث الشعبي همسا : الوثنية والمسيحية »
وربما لأن الغراب في المخيلة الشعبية حفا
كبيرا من الارتباط ، أما بالخنازير أو بالتمساح
أو التكهون بالمستقبل ... الخ . عند مختلف
الشعوب سخواء الغراب الأوروبي ، أو
غيرهم » .

٢ - الزمن في المعتقدات الشعبية :

لا شك أن ارتباط الإنسان بالزمان والمكان ،
قد كان منذ البداية مؤثرا كبيرا في معتقداته
ويعتبر الزمن موضوعا من الموضوعات الرئيسية
في الفولكلور ، نظرا لما له من تأثيرات مختلفة
في المعتقدات الشعبية بصفة عامة . فهو

بالفولكلور ، وناقش مصطلح « الثقافة » ،
والموروثات الثقافية ، الذي تشابها مرتبطا
بالعلم الأنثروبولوجي « تايلور » وفي محاولة
مستقصية شاقة جمع المؤلف أحدث تعريفات
الفولكلور ، مما لا نرى بأسا من إيراد بعض
منها .

٣ - « الفولكلور هو بقايا القديم ، وثقافة
ما قبل التمدن ، أو « الموروثات الثقافية »
في بيئة المدنية الحديثة » .

٤ - الفولكلور : هو الجانب الماثور من الثقافة
الشعبية « و « الثقافة الشعبية » .

٥ - « الفولكلور هو ديانة متدهورة » .

٦ - « الفولكلور يعني الحكايات الشعبية » .

٧ - « الفولكلور هو ما انتقل معظمه مشافهة
و « الأدب الشعبي » . « الثقافة التي انتقلت
مشافهة بشكل عام (التراث الشفوي) » .

وينتهي هذا الجزء النظري بالحدث عن
التشبيها بين المأثورات ، وأهم المدارس
الفولكلورية والمناهج ، وكذلك بعض نماذج
من منشآت الفولكلور الحديثة ، في العالم من
مقاهد ومناخض وشرح لمهمتها ، وطبيعة عملها ،
وما تبذله من جهد في الحفاظ على التراث الشعبي
بجمعه وتسجيله ، والتمهيد لدراسته . ومثل
هذه الدراسة تنبه إلى ما يجب على مركز الفنون
الشعبية في الجمهورية العربية أن يقوم به من
جهود تتابع ما يبذل الآن كي يتم تسجيل
فنونا الشعبية : لكي يضمني للباحثين أن
يخضعوا المادة تحت أيديهم ، فيمكنوا على بحثها
بما يجرى مكتبتها بالتسجيل الموثق ، والكتاب
المؤلف » .

ثم يخضع يذكر الموضوعات الرئيسية
لمصطلح التراث الشعبي مستفيدا بما يجرى
عليه العمل في لجنة الفولكلور الأيرلندية ،
نتميا ذلك بفهرس لأهم الراجع التي رجع إليها
في هذا الجزء من الكتاب .

ويتحدث في الفصل الثاني من هذا الباب عن « مسرح الفولكلور ، والدراما التي بقيت منه » ويرى أن الرقص الشعبي يتفق مع الدراما الشعبية في وجود الأصول الدينية لكليهما ، ويستعرض في هذا الفصل بعض نماذج يتناولها بالتحليل ، مستشهدا بها على ما يريده .

وأما الباب الثالث فقد جعل عنوانه « في القصص الشعبي » الخرافات ، الأساطير ، قصص الخوارق .

وتناول فيه بالدراسات ، كليلة ودمنة في التراث الانساني « التي يلعب فيها الحيوان دورا أساسيا كالذي يقوم به الأشخاص ، وهي بذلك تختلف عن خرافات « إيسوب » التي تنصرف فيها الحيوانات فقط . ويتحدث عن نشأة كليلة ودمنة وأصلها وترجاتها ، ورأى « بنفي » صاحب نظرية الأصول الهندية .

ويتناول في الفصل الثاني موضوع « هوج بن عتق » بين الأساطير . وقصص « الخوارق » فيذكر موجزا للقصص ، ويذكر ما أورده « الطبري » « وابن الأثير » « وزبادات الطبرسي »



يغري في الأمثال والحكم ، والاستعارات والتشبيهات ، واستعمالات الحياة اليومية ، ويجري كذلك في الحكايات الشعبية .

وهكذا نرى لماذا اختار الأستاذ العنتيل « الزمن » كموضوع تطبيقي ، فإن الزمن لا شك - موضوع ثمر ، زاخر بالمعتقدات الشعبية التي تجلو الكثير من غوامض التفكير ، والعادات المرتبطة بالزمن ، ذات الجذور العميقة في حياة الناس .

٢ - فكرة الأول والاخير في الفولكلور :

يعرض المؤلف هذه الفكرة ويرى أنها استهوت الناس كثيرا إذ تجد البعض - مثلا - يعتقدون أن أول قطرة من اللبن أو الحمر ينبغي أن تراق على الأرض ، وقد يكون مرد هذا الاعتقاد هو ترضية الجنيات ، والشاعر العربي يقول : « وللارض من كأس الكرام نصيب »

« ومن الناس من يعتقد أن أول بيضة اذا جاءت في يوم الجمعة فإنها تجلب الحظ السعيد ويورد بعض الأمثلة على فكرة « الأخير » أيضا ثم يورد الآراء المختلفة التي قيلت لتفسير مثل تلك الظواهر في الحياة الشعبية ، يستطيع القارئ أن يجدها عند قراءة الكتاب .

وأما الباب الثاني « الممارسات » الرقص الشعبي والتمثيل ، فقد تحدث فيه عن الرقص الشعائري قديما وحديثا ، عرف الرقص ، واستعرض مراحل المختلفة في بيئات مختلفة ، عند المصريين القدماء في احتفالاتهم بأعياد الحصاد ، وأعياد المرح والسرور ، وعند الهنود من أجل مطول المطر مبكرا في الربيع ، الخ .

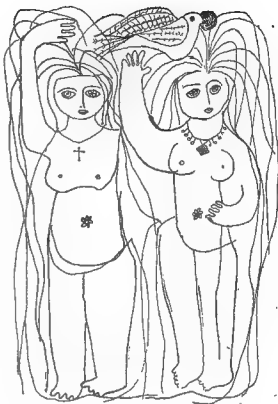
وتحدث أيضا عن أنواعه كرقصات الحصب ، والرقص الجنائزي ، ورقص النصر ، والحرب . والرقصات الدينية ، وكذلك تحدث عما يمكن أن يحمله الرقص من قيم مختلفة ، وما قد يهدف إليه من أغراض سحرية أو دينية . أو غيرها ،

كبيرا في ترجمتهما - على حد تعبيره - على بساط البحث والمناقشة ، ايمانا منه باننا في حاجة « الى الاتفاق على مصطلحات محددة بالنسبة لهذا العلم » .

ونحن اذ نشكره على هذا الجهد فاننا مع ذلك نرى أن كثيرا من هذه المصطلحات التي أجهده نفسه في محاولة ترجمتها قد استقر ، واستعمله الكتاب والمؤلفون كثيرا في ترجماتهم ومؤلفاتهم ، سواء في الفنون الشعبية أو غيرها من ألوان الفن والأدب . وإذا كان لنا من ملاحظات ففى في الحقيقة لا تمس العمل كجهد نحن في حاجة الى جهود كثيرة تتبعه من المؤلف ، أو من غيره من المهتمين بالفنون الشعبية - وانما نرى أن المؤلف قد اعتمد كثيرا على المصادر الأجنبية ، ربما لأن ما ألف عندنا في هذا الميدان لا يشفى غليل الباحث ، فالجاء ذلك الى الرجوع الى هذه المصادر ينقل عنها ، ويناقش ما جاء بها وإذا كانت طبيعة الجانب النظري الذي استوعب منه الجزء الأول من كتابه . قد أرغمته على ذلك فقد كنا نتمنى أن يعتمد في جانبه التطبيقي على شواهد من البيئة ، خاصة وأن بيئتنا غنية بالأمثلة ، وربما يستحق الدراسة فعلا ، ولكنه اعتمد على المدون وحده ، دون المأثور الشفوي ، وأن كان قد اعتذر عن ذلك بعدم وجود تسجيل لهذه المأثورات تحت يده .

وعلى كل حال فإن هذه الملاحظات الهامشية لا تنقص من قيمة البحث ، أو تقلل من قدره ، فهو جهد مشكور من الاستاذ فوزى العنتيل ، نرجو أن يتبعه بدراسات أخرى . فما أخرج القارئ العربي الى مثل هذه الدراسات التي تعمق مفهوم الفولكلور في نفسه ، وعقله جميعا .

أحمد علي مرسى



والقرطبي « وكذلك » القزويني « وغيرهم من المؤلفين العرب ، الذين تناولوا هذه القصة مما ينمى عن احاطة بالموضوع نحمدها للمؤلف » .

وبعد الانتهاء من هذا الجانب التطبيقي ، يشهد المؤلف معجبا يقول هو عنه « حاولت أمرا أعلم منذ البدء أنه شاق غاية المشقة ، وأعني به تقديم طائفة من المصطلحات العلمية ، واقتراح ما يقابلها من مصطلحات عربية » . وقد كلفني ذلك جهدا كبيرا ، لأن القضية لم تكن قضية ترجمة المصطلح ، ولكنها كانت محاولة تأدية مفهومه بمصطلح عربي يطابقه في دلالاته واستخدامه الخاص » .

ويعرض هذه المصطلحات التي بذل جهدا

مشاهير رجال العامة ممن تعلق بهم الضرورة
القاموسية » •

وقد كان يود أن يصور الفاظ المعجم
ليستغنى « بذلك عن وصف اللفظة فوق أن
الصورة أثبت لمعنى اللفظ وأوضح لحقيقته من
الكلام وإن طال » ! •

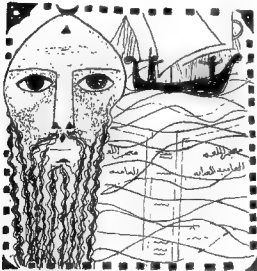
ولكن وقف في طريق اتمامه لهذا العمل
ضخامة التكاليف التي لم يستطع أن يتحملها
كفرد •

وهو لا يزعم أنه قد استوعب في هذا المعجم
جميع الألفاظ البغدادية ، وفي تواضع جم
لا يستبعد « أن تكون الفاظ كثيرة قد فاتت
عليه » •

وايمانا منه بقيمة عمله فقد كان يريد أن
يرد الألفاظ التي يجمعها الى بيناتها الخاصة ،

غير أنه وجد أن الناس « قد اشتبكوا في
المحلات ، والتجملت بهم الصلوات ، ولا سيما
أن بغداد قد عرضت لها عوارض الاتساع ،
فهدمت أحياء ، وأنشئت أحياء .. فلم يعد من
الأمر الهين تبين هذه الملامح في لهجات القوم » •

ويشير الشيخ جلال الحنفي الى أن العامية
البغدادية الحديثة لها أصول متعددة ، وإن



تأليف الشيخ جلال
الحنفي - بغداد



إذا كنا قد عرضنا في العدد الأول من المجلة
لعمل من أعمال الشيخ « جلال الحنفي » هو
« الأمثال البغدادية » ، فإننا نتابع الحديث في
هذا العدد عن عمل آخر ، يكمل الحديث عن
جهوده في ميدان تسجيل ودراسة ما أثر عن
الشعب في العراق كمدخل لدراسة الشعب
نفسه •

يتحدث الشيخ « جلال الحنفي » في مقدمته
للكتاب عن بدء اهتمامه بجميع الألفاظ العامية ،
إذا كان منذ حداثته « كثير التنجب لهذه الألفاظ »
يعجب لها ، ويسأل عنها ، فلا يجد من يسأله
« الا الأزوار ، والعجب كان شبيها من هذا
لا يستحق أن يكون حريا بسؤال وجواب » •

ومنذ ذلك الحين صمم الشيخ « جلال الحنفي »
على أن يجمع « المكلم العامي » ، وأن يسعى في
تخريج الفاظه وتاصيلها • وعندما تجمعت
عنده حصيلة لا بأس بها من هذه الألفاظ قام
بعرضها على « العلامة التركستاني الروسي
الأستاذ موسى جبار الله المنوفي سنة ١٩٤٩ ،
فأكبر الرجل منه هذا الجهد » وكانت له
تعليقات بخطه على بعض المفردات التي أبدى
في تخريجها رأيه الخاص •

وواصل الشيخ « جلال الحنفي » العمل في
« تتبع المفردات ، ومراجعة المراجع ، حتى
تجمعت لديه حصيلة كبيرة من المفردات ، قام
على تنسيقها على حروف القاموس العربي ، وقد
عنى في هذا المعجم « بشرح الألفاظ شرحا
مبسطا ، والإشارة الى ما وردت فيه اللفظة من
ضروب مخاطباتهم ومصطلحاتهم .. وكذلك
أشبار » الى أعلام المواقف والمساجد ، وبعض

كانت العربية الفصحى أوضح هذه الأصول ، وأكثرها تأثيراً ، وهناك - الى جانب العربية الفصحى - مصادر أخرى كاللغة الآرامية ، والتركية ، والفارسية ، وكذلك الكردية ، والهندية ، والانجليزية ، والفرنسية .

والحقيقة أن العامية البغدادية لا تتفرد بهذه التأثيرات المختلفة ، بل انها تشترك في ذلك مع العامية العربية في الوطن العربي الكبير التي تعاقبت عليه ظروف مختلفة ، ومرت به تيارات كثيرة متباينة أيضاً . وإذا كنا نؤكد هذا التشابه - مع اختلاف في الدرجة تبعاً لظروف كل اقليم - فاننا نعرف من دراستنا للغات جميعها أنها تبادلت التأثير مع بعضها البعض ، فكما أن هناك قدراً من الألفاظ الأجنبية التي دخلت عامياتنا ، فإن قدراً كبيراً من لغتنا قد دخل الى كثير من هذه اللغات أيضاً .

وكما في مختلف اللغات يحدث أحياناً أن يأخذ الشعب لفظاً ليست من لغته ، يقوم هو بتحويلها وصياغتها من جديد ، حتى يتكاد أن تنسب إليه - رغم أنها ليست له في الحقيقة - كذلك صنعت العامية البغدادية مع بعض الألفاظ التركية ، والانجليزية وغيرها . ودراسة مستقصية لهذه الألفاظ تردّها الى أصولها تفيد ولا شك في معرفة طرائق تأصيل الألفاظ ، وكيفية نحتها وتكوينها .

ويرجع المؤلف عامية بغداد الى « الأقوام الذين سكنوا بغداد بعد ابتلائها بالطاعون الثاني الذي حدث سنة ١٨٤٣ م . والطوفان الذي تبعه . » ذلك بالإضافة الى من بقي من البغداديين أحياء على أثر تلك الأحداث المروعة .

ويرى المؤلف أن كثيراً من الألفاظ العامية البغدادية قد تأثرت بالانجليزية من جراء الاستعمار الإنجليزي ، ولكن الشعب اذا يأخذ من لغة قوم فانه يمدد الى التصرف فيها فتكون على لسانه غيرها على لسانهم . ومن هنا فهو يشير الى أن المفردات التي يشتملها « تحتوى على جمهرة كبيرة من الألفاظ التي لم تكن تعرف في بغداد قبل الاحتلال الإنجليزي سنة ١٩١٧ ،

اذ أن « من طبيعة الألفاظ العامية أن تكون عرضة للتبدل والتغير . » وما من شك في أن عشرات الألفاظ تزول من ميدان التداول ، لتحل محلها ألفاظ أخرى . » وهو يرى أن ليس من الضروري أن يستغرق ذلك زمناً طويلاً ، بل ان « سنة واحدة تكفي لتوديع اللفاظ كثيرة واستقبال اللفاظ أخرى كثيرة أيضاً . »

ان المؤلف - وهو يوضح هذا المعجم أمام القراء ، والدارسين - لا يهدف من ذلك أن يعلم الناس العامية ، ولكنه يرى « أن فريقاً من هذه الألفاظ سينقرض ، ويؤول ، فيكون وروده في المعجم نموذجاً لهجة العامية القائمة في بغداد ، وان فريقاً سيحرف ويمسخ ، فيكون إثباته هنا منبهاً على أصول تلك الألفاظ . »

ويطمئن « الشيخ جلال الحنفي » الحريصين على التراث العربي ، والفصحى ، بأنه « لاخوف على الفصحى من تدوين العامية . » اذ « أن مستقبل العامية آتئ الى الفصحى . »

الفصحى الأصل الأول للعامية البغدادية :

تحدث المؤلف عن أصل عامية بغداد ، فأرجع أصولها الى عدة لغات ، تبادلت التأثير في هذه العامية ، ولكن الحقيقة التي لا تحتاج الى تأكيد هي أن اللغة العربية هي « الأصل الأول للعامية البغدادية . » وذلك أمر ظاهر لمن يلاحظ مئات الألفاظ والمفردات الشائعة على السنة البغداديين .

وهو يسوق لتأكيد تلك الحقيقة أمثلة عديدة ، فيرى أن كثيراً من هذه الألفاظ « يرقى الى العصر الجاهلي وقد ورد الكثير منه في التزئيل العزيز » . ويرى أن المتبع لهذه الألفاظ والتميمات الشائعة في بغداد ، يجد أن الكثير من النصوص الفصحى يرد في أثناء حديثهم ، ومخاطبتهم « دون أن يعرض لها اللحن أو التصحيف » من ذلك قولهم في أمثالهم « العصا لمن عصا » ، وفي الكنايات « السماء والطارق » . وقولهم فيما يمثّلونه من الشعر « طيب يدأوى الناس وهو عليل » وقولهم في التكم « ثم ماذا ! » « وقولهم « ان الله لا يستحي

الفصل من مقدمته الى قلب الحروف وابدائها الشائع في عامية بغداد ، كما هو شائع أيضا في غيرها من العاميات .. على اختلاف في ذلك تمليه الظروف والتأثيرات المختلفة .

وليس القلب - كما يقرر هو ذلك - امرا مطردا لا يوضح لأصول أو قواعد موضوعه ، الا ما تأثرت فيه بالفصحى .

وقد أورد المؤلف كثيرا من أوجه القلب ، والابدال كتفتي هنا بعرض نماذج قليلة منها ، فهم يقلبون « الذال الى ضاد » نحو « ضاج الطعام أي ذاقه ، الضراع أي الذراع » ، « والقاف الى جيم » نحو « العرج وهو العرق ، الفريج الفريق ، الجربة القرية ، .. الساجية الساقية » . « يقلبون اللام الى تون ، والنون الى لام » نحو « سنسلة للسلسلة ، أرمل أي أرمتي » . « والتاء الى طاء » مثل « الصيط للصيت » ، « اصطنعول لاستعانول » .. « والصاد الى زاي » كقولهم « زغير للصغير » .. الخ

وإذا تصفحنا المعجم بسرعة - بعد هذه الاطالة في الحديث عن المقدمة ، وما جاء بها - فإن الحديث عن التشابه ، والاتحاد في الكثير من الالفاظ والتعابير العربية في الوطن العربي الكبير اتسا هو من قبيل تحصيل الحاصل ، إذ أن ذلك قد أصبح حقيقة اكدها الدرس ، والتحليل ، والمقارنة ، وقد رأينا طرقا منها عند عرضنا (للامثال البغدادية) في العدد الأول من المجلة .

يقولون مثلا في التعبير الشعبي « شسمك » أي « ما اسمك » ، « ومن أسماء النساء « اسمك » وهو مخرف من « اسماء » الاسم العربي القديم ويقولون « اسماعيلين » في « اسماعيل » و « اصطفخر » في « استغفر » وفي أمثالهم « أكل (أي كل) ما يصيبك ، وليس ما يصيب الناس » . وكذلك « أكل أكل الجمال وجوم جبيل الرجال » أي قم قبيل الرجال ويقولون « أنلبس أي لبس » ويقولون في الانسنان المستضعف « علي قد ايدهم » ، « وايد طويلة » كناية عن عدم الأمانة ، « غسل أيده منه » أي

من الحق » .. و « ربى كما خلقتني » .. « وغير ذلك من النصوص والالفاظ التي يلفظونها بالفاظها الفصيحة العربية » . وإذا كانوا ينطقون الكثير من العبارات ، والمفردات في لغة معربة فانهم ينطقون كثيرا من الالفاظ ، ساكنة الآخر ، أو أصابها شيء يسير من اللحن .. يقولون « الجوع كافر » « طمعه قتله » .. « الاحسان يقطع اللسان » « الليل طويل ، والرب كريم » .. وغير ذلك كثير ..

ويورد « الشيخ جلال الحنفي » وجوها من التصرف العامي في الفصحى من الالفاظ ، كالتقديم والتأخير في بعض الحروف ، كقولهم في « النواحي » .. النوايح » . « وكزيادة الياء بعد الهزة في أوائل الالفاظ كقولهم « إيمان .. للام » . « ويقابل ذلك حذف الياء من بعض الالفاظ في مواضع معينة ، وكقصر المسبود نحو « الهوا ، والدوا ، والظا » « للهوا ، والدوا ، والظاء » . « وحذف التاء المربوطة في غير حالات الإضافة » نحو « الزكا ، والصلاء » ولا شك أن نظرة عامة الى مثل هذه النماذج وغيرها ترتد بنا الى تأكيد الخصائص العامة التي تجتمع بين العرب في جسم أنحاء الوطن العربي الكبير ، فإن هذه الالفاظ ، والكلمات ليست غريبة على أذاننا هنا في مصر ، ولا اعتقد أنها غريبة على الأذان في أي مكان من الوطن العربي .

ولا يكتفي المؤلف بإيراد مثل هذه الشواهد كي يدل بها على مدى الفصحى من سلطان على العامة في العراق عامة ، حين يقول أننا « إذاً أولنا في أسمائهم ، ومصطلحاتهم ، ولغة التشاطب لديهم وجدنا نسبة العربية في ذلك ظاهرة عالية » . بل يورد بعد ذلك الأمثلة العديدة التي لا يستطيع أن نشر إليها جميعا في هذه المقالة ، والتي يستطيع القارئ أن يجدها عند قراءته للكتاب .

القلب والابدال في العامية البغدادية :

يسير « الشيخ جلال الحنفي » في هذا

الاجتماعية « بالقاهرة أوصت بطبعه منذ أكثر من عامين .. وكاتب هذه السطور يعلم أيضا أن « مجمع اللغة العربية » في القاهرة أوصى هو الآخر بطبعه ، ولعله ألف لجنة تنهض بتحقيقه ونشره .

إن طبع هذا المعجم وأمثاله ، يضيف وثيقة علمية ، ولقوة الى الوثائق العلمية ، والقوية التي ينهض بها « الشيخ جلال الحنفى » وغيره .. وهذه الحصيلة ستقدم الدليل المادى القاطع على وحدة الوجدان العربى ، ووحدة الفكر العربى ، ووحدة اللسان العربى ، وستؤكد - فى الوقت نفسه - تماثل العاميات فى الوطن العربى الكبير ، وتقارب مناهج الشعب العربى - على اختلاف دياره - فى الاحتفاظ بالألفاظ وتطويرها ، وتطوير الدخيل منها المقومات اللسان العربى، وستبرهن - فوق هذا وذاك - على أن المزاج العربى يطرد من تلقاء نفسه الدخيل ، كلما أزاح عن نفسه الاستعمار وآثار الاستعمار ..

إن الأمل معقود بأن يجد « معجم تيمور » طريقه الى الظهور فى أقرب وقت .

أحمد على مرسى



يتس منه ، ويقال لجائر « خلى عندك شوية انصاف » و « الله يحفظك » من الفاظ التحية ، و « خلىناها على الله » أى وكلناها الى الله . و « أجزاى وهو بائع العقاقير ، ومركبها أى الصيدل ، وفى أمثالهم « من يجى الأجل يعمى البصر » أى متى يأت الأجل .. ويقولون « آسية » من القسوة والعدوان ، « أبلة » وهى الأخت الكبيرة ، واللفظة تركية الأصل ، ويقولون « رجال بالاسم » أى ليس لهم من الرجولة الا الاسم ويقلبون السين ذايًا فى هندزة ، ومهندز ، أى : هندسة ، ومهندس .

ويضيق بنا المجال فى الحقيقة عن أن نورد كل الألفاظ ، والتعابير ولعلنا لا نكرر أنفسنا اذا قلنا : إن الكثير من هذه الكلمات والتعابير هى - بحروفها تقريباً - نفس الكلمات والتعابير عندنا ..

ونحن إذ ندعو الى دراسة الفنون الشعبية على الصعيد العربى والقرى - ذلك ، الذى يدعو اليه الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس - فانما ننادى به ، تأكيد الحقيقة ، وردا على زعم خاطئ .. تأكيداً للوحدة التى تجمع بين الشعب العربى من الخليج الى المحيط - تلك الوحدة التى تبدو واضحة جليلة من خلال ما يبدعه من فنون ، وردا على من يتهمون الفن الشعبى بالاقليمية ، وبأنه فن محدود ، إذ أن الدراسة الجادة المستفيضة تؤكد المصامين القرنية والانسانية التى تجمعنا جميعاً .

أين معجم تيمور ؟؟

وهذه الفرصة السانحة التى قدمنا فيها لجهد « الشيخ جلال الحنفى » فى إصدار معجم الألفاظ العامية - البشداوية ، تدعونا الى التساؤل : أين معجم الألفاظ العامية القاهرية الذى صنفه « المغفور له العلامة أحمد تيمور » منذ ثيف وخمسين سنة ، والذى بذل فيه جهد الأعوام الطوال ، واستعان ببلوغ هدفه بالبعد العديد من العلماء .. ؟ أن كاتب هذه السطور يعلم أن « لجنة الفنون الشعبية » بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والمعالم



عالم الفنون الشعبية



وبرزت الى الوجود فرق متعددة في مختلف
المحافظات للفنون الشعبية .

ولن تقتصر عروض هذه الفرق على مدن
المحافظات التي أنشئت فيها ، ولكنها ستبادل
الخبرة بين بعضها البعض ، كما أن بعض هذه
الفرق سيقدم برامجه في العواصم الكبرى
وبخاصة القاهرة .

وستعرض فرقة دمنهور للرقص الشعبي
- على سبيل المثال لا الحصر - أول انتاج لها
على مسرح دار الأوبرا ، وستقدم فيه بعض
الرقصات الجديدة المستوحاة من البيئة .

ونحن اذ نبارك هذه الجهود نرى لزاما
علينا أن نقدم هذا الاقتراح وهو تنظيم مهرجان
سنوى عام لفرق الفنون الشعبية في المحافظات
على اختلافها ورصد الجوائز للفرق المنافسة ،
والفنانين الذين أسهموا في تقديم العروض التي
تحكم لها لجنة التحكيم بالامتياز . وستكون
فرصة سانحة لتعميق الوعي بالفن الشعبي
الأصيل ، كما أن ذلك سوف يقدم مادة حيوة
نايمة من البيئة ومطورة لا "جبهة الاعلام
المختلفة .

متاحف فرعية في النوبة وسموة

ولقد كان للندراسات المستفيضة التي حفلت
بها مجلة الفنون الشعبية عن النوبة في موطنها

كان لصنود العدد الأول من مجلة الفنون
الشعبية ، صدى كبير في الأوساط الأدبية
عامة والمهتمة بالفنون الشعبية خاصة ، وقد
اتضح هذا الاستقبال الحافل للمجلة في نفاذ
العدد الأول بعد قليل من صدوره ، واتضح
أيضا في الكثير من الخطابات ، والبرقيات التي
أرسلها أصحابها مصحوبة بحالات بريدية
تطلب العدد الأول بعد أن تعذر عليهم الحصول
عليه داخل الجمهورية ، وفي أنحاء الوطن
العربي .

ولقد وصلت الى مجلة الفنون الشعبية
مقترحات وآراء من قراء كثيرين وأنه ليسرهما
أن تحقق ما يلائم المنهج الذي تتبعه من هذه
المقترحات والآراء ، والمجلة ترحب بشاية
الترحيب برسائل القراء في الوطن العربي
الكبير ، بل في العالم أجمع وتعد بأن تفرد
بأبأ خاصا بهذه الرسائل في العدد المقبل .

مهرجان عام

لفرق الفنون الشعبية بالمحافظات

ومن السمات البارزة أن الاهتمام بالفنون
الشعبية قد سائر اللامركزية التي تجاوزت
الجوانب الادارية ، والمادية الى الجانب الثقافي .
ولذلك اهتمت المحافظات في الجمهورية
العربية المتحدة على اختلافها بالتراث الشعبي

العامة في ليننجراد • ويرجع تاريخ المخطوط الى أواخر القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر للميلاد •

و « قصة الغزال الذهبي » التي عثر عليها المستشرق تقع في ٧ صفحات من الورق المقوى وهي مكتوبة باللغة المصرية الدارجة ولم يذكر عليها ولا في أثنائها اسم المؤلف كما هي العادة في القصص الشعبية • وما يؤسف له أن الصفحة الأخيرة من القصة مفقودة •

وقد أشار المستشرق السوفييتي الى أن قصة الغزال الذهبي « غير موجودة في قصص ألف ليلة وليلة أو ضمن أية قصة من القصص الشعبية الأخرى المعروفة •

والقصة تحكي قصة غزال. تخرج من فمه ذهبية • كما تمكن قصة حب صاحب هذا الغزال لابنة السلطان • ومن رأى المستشرق السوفييتي أن القصة تصور حياة العرب وأخلاقهم في العصور الوسطى • ومن رأيه أيضا أن بعض عناصر هذه القصة مأخوذة من مصادر هندية قديمة • ولكنها مع ذلك عمل أصيل من نوع الفولكلور الشعبي • ولكن المستشرق السوفييتي لم يذكر الأسباب للحكم الذي اتخذته بأن القصة مأخوذة من مصادر هندية قديمة •

ولعل الظروف تساعد على نشر القصصية وإذاعتها لتلقى دراسة كاملة تكشف عن حقيقتها •

المجهود العربية المشتركة في مجال الفنون الشعبية

ترى مجلة الفنون الشعبية أن تعرض توصيات مؤتمر نفوة الفنون الشعبية العربية التي عقدت تحت إشراف الجامعة العربية بتونس في المدة من ١٧ الى ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٦٤، وذلك لأهمية هذه القرارات من ناحية، ولتكون أمام جميع المشتغلين بجمع التراث الشعبي العرشي وتسجيله ودراسته وتطويره من ناحية أخرى •

التقديم أثرهما البعيد عند المعنيين بتسجيل التراث الشعبي في مصر • وتقدم الشباب النوبي المثقف باقتراح له وجهته وهو وجوب المبادرة الى إنشاء متحف فرعي في الوطن النوبي الجديد وهو كوم أمبو تعرض فيه نماذج من العمارة والأزياء وفنون التشكيل وما يقترن بالعادات والتقاليد والأدب الشعبي على اختلاف أنواعه ويكون هذا المتحف في الوقت نفسه مركزا يرصد التغيرات التي تنشأ على التراث الشعبي بتأثير الانتقال الى وطن جديد وتأثير علاقات إنسانية جديدة ومجلة الفنون الشعبية تؤيد هذا الاقتراح وتضعه أمام المسؤولين المعنيين بتسجيل الفنون الشعبية وتصنيفها وعرضها ودراستها • وبمناسبة الأبحاث الجديدة التي يراها القاريء بين دفتي هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية عن سيوة وإحة آمون ذات الخصائص المميزة في الفنون الشعبية تتقدم المجلة بالاقتراح نفسه فيما يتصل بهذه المنطقة التي تتعرض الآن لتغيرات كثيرة في أنماط الحياة والسلوك والتفنن بفضل التطور وبفضل المشروعات الجديدة : يجب أن يقام في وإحة آمون متحف يعرض تراثها الشعبي على اختلاف أنواعه ويبين بجلاء السمات البارزة التي تكاد تفرد بها سيوة عن غيرها كما يظهر الآثار التي تطرا على هذه الفنون في كل جيل •

وليس من شك في أن انشاء المتاحف الفرعية للتراث الشعبي في المناطق التي تمتاز بخصائص معينة من الأهمية يمكن لا للدراسة العلمية فحسب ولكن للاحتفاظ بالأصالة التي تتسم بها فنوننا الشعبية • وستكون هذه المتاحف التي لا بد من المبادرة الى انشائها عاملا قويا لاجتذاب العلماء والسائحين الذين يعنون بالتراث الشعبي لكل وطن يزوره •

قصة الغزال الذهبي في مكتبة ليننجراد

عثر المستشرق السوفييتي فيكتور ليبيديف على مخطوط عربي عنوانه « قصة الغزال الذهبي » في قسم المخطوطات بالمكتبة

ولا جدال في أن هذه التوصيات كانت ثمرة جهود عربية كثيرة في هذا المجال ، فمنذ أعوام أوصت لجنة الفنون الشعبية التابعة للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالقاهرة بوجوب عقد المؤتمرات التي تجمع الدارسين للمأثورات الشعبية في العالم العربي ، وإقامة المهرجانات العربية المشتركة ، وإنشاء المتاحف الشعبية على الصعيد القومي العربي .

وفيما يلي التوصيات التي انتهت إليها هذه الندوة :

أولاً : إنشاء مجلس عربي للفنون الشعبية في نطاق جامعة الدول العربية ، تحقيقاً للأهداف التالية :

(أ) العمل على تسجيل وحفظ ونشر التراث العربي في الفنون الشعبية ، وتشمل : الموسيقى والرقص ، والفناء الشعبي ، والآداب والفنون اللفظية الشعبية ، والفنون التطبيقية الشعبية ، والنحت والتصوير الشعبي ، وسائر الفنون الشعبية المنطوية تحت اسم الفولكلور .

(ب) توطيد أواصر الإخاء العربي عن طريق الاهتمام المشترك بالتراث العربي الشعبي ، وتبادل معطيات البلاد العربية بعضها مع بعض في هذا المجال .

(ج) تشجيع التفاهم والصداقة بين الدول العربية ودول العالم عن طريق إيفاد الفرق العربية للفنون الشعبية ، وإقامة المعارض والمتاحف وغيرها من وسائل الإعلام .

(د) تنظيم زيارات فرق الفنون الشعبية العربية لمختلف البلاد العربية والأجنبية ، والتنسيق بين هذه الزيارات .

(هـ) الإشراف على تأسيس فرقة عربية مشتركة للفنون الشعبية ، وتنظيم رحلاتها في الخارج .

(و) تنظيم مهرجانات سنوية في عاصمة كل دولة عربية على التوالي تشترك فيها جميع فرق الفنون الشعبية العربية ، ورصد الجوائز التشجيعية لهذا الغرض .

(ز) تنظيم المؤتمرات والندوات والدراسات والمحاضرات ، وإصدار الكتب والكتيبات ، وترجمة المراجع الأجنبية .

(ح) إصدار نشرة سنوية تضم دراسات عن النواحي المختلفة للفنون الشعبية العربية

(ط) إنشاء مكتبة متخصصة في الفنون الشعبية العربية ، تضم الكتب والدوريات والمخطوطات والتسجيلات الصوتية والفوتوغرافية وأشرطة السينما والنوتات الموسيقية والتقارير الموضوعية وغيرها من الوثائق المتعلقة بالفنون الشعبية العربية .

(ي) إنشاء متحف للفنون الشعبية العربية يضم نماذج وصوراً من المتحف والفنانين والملابس والصناعات العربية التقليدية ، من حيث ألوانها ومصنوعاتها ، كما يضم نماذج لفنونها الشعبية ، وتسجيلات لموسيقاها الشعبية .

ويتألف المجلس من رؤساء اللجان الوطنية للفنون الشعبية في كل دولة عربية ، ومن المشرفين على الفنون الشعبية في الدول الأعضاء .

ثانياً : إنشاء فرقة الفنون الشعبية العربية المشتركة .

وتوصي الندوة باتخاذ الخطوات الآتية :

(أ) يعقد في شهر أغسطس من كل عام ابتداءً من عام ١٩٦٥ مهرجان عربي للفنون الشعبية في عاصمة كل دولة عربية على التوالي ، تشارك فيه جميع الفرق التي تم إنشاؤها ، وتقرن بإقامة متحف للآلات الموسيقية والملابس

معرض « ليلي القاهرة »

في قاعة اخناتون يعرض الفنان رشدي اسكندر نماذج متعددة من أعماله منذ عام ١٩٤٥ حتى اليوم .

وهذا هو المعرض السابع لأعمال هذا الفنان ويضم لوحات سجل فيها بريشته رقصات عديدة عرضتها فرق الفنون الشعبية المختلفة على مسرح دار الأوبرا وغيره من مسارح القاهرة ولوحات صور فيها مشاهد من الموالد والأحياء الشعبية بالقاهرة .

ومن اللوحات المروضة « رقصة المالك » ورقصة « الحبال » ورقصة « الصباحية » ورقصة « القبايق » ورقصة « النادل » من الفرقة القومية للفنون الشعبية ورقصة « البلاص » ورقصة « المولد » ورقصة « خان الخليل » ورقصة « رمضان » من فرقة رضا ورقصات شعبية من فرقة رومانيا الشعبية وفرقة بلغاريا الشعبية .

ومن اللوحات الشعبية « المراجيح » و « القره كوز » و « السيرك » و « مزمار بلدى » .

ورشدي اسكندر لا ينقل العمل الفني كما هو بل كما يراه ولوحاته لا تعتمد على تسجيل الملامح والوجوه بقدر ما تعتمد على تصوير الحركة والإيقاع والاهتمام بالظلال والأضواء ولعل الميزة التي تتسم بها لوحاته الفردية والجماعية هي أنها تهتم بالحركة لا بالوجوه وهو يحدد لنا عن طريق الحركة ملامح الشخصية التي يصورها .

ويعد هذا المعرض تسجيلًا صادقًا للرقصات الشعبية التي عرضتها فرق الفنون الشعبية المحلية والأجنبية على مسارح القاهرة في السنوات الأخيرة .

والصناعات التقليدية ، وتؤلف لجنة للتحكيم تختار من الدول الأعضاء ، وتختار اللجنة أحسن عشرين لوحة من مجموع اللوحات المروضة ، وتقوم لجنة التحكيم بالاتفاق مع المشرفين على هذه الفرق باختيار عدد يتراوح بين أربعة وثمانية راقصين وراقصات من كل فرقة ، بحيث لا يتجاوز مجموع أعضاء الفرقة أربعين راقصًا وراقصة ، ويتم على نفس النحو اختيار عشرين عازفًا .

ثالثا : انشاء متحف مفتوح للفنون الشعبية

توصى الندوة أن تقوم إحدى دول الأعضاء بإنشاء متحف مفتوح للفنون الشعبية ، يتألف من نماذج بالمقياس الطبيعي للعمارة الريفية والبدوية في البلاد العربية ، تبرز الناحية التشكيلية للعناصر المعمارية والزخرفية ، وأن يقسم المتحف إلى أجزاء ، يخص كل جزء بلدا عربيا ، ويقسم كل جزء من هذه الأجزاء تقسيما زمنيا ، بحيث يعطى صورة واضحة لتطور العمارة والفنون الزخرفية ، وأن يضم كل جناح تماثيل بالحجم الطبيعي لنماذج من المشغولين بالحرف المختلفة من أهل القرية ، وكذلك نماذج لفرقة رقص شعبية بملابسها الوطنية ، ونماذج للآلات الموسيقية الشعبية في ذلك البلد .

رابعا : توصيات عامة : منها انشاء لجان قومية للفنون الشعبية تقوم برصد ومسح ما لديها من تراث شعبي ، وقيام الامانة العامة للجامعة العربية بأعداد فيلم سينمائي ملون لأحسن ما يقدم من لوحات في المهرجان العربى السنوى للعرض في الدول العربية والخارج ، تمريفا بالفن الشعبى العربى ، وتمهيدا لأعمال فرقة الفنون الشعبية العربية المشتركة المزمع تشكيلها .

أدباء في صور صحفية

تأليف محمد نصر

صفحة ٢٩٣

١٦ قرشا

تراثنا النوادر السلطانية

والمحاسن اليوسفية

أو سيرة صلاح الدين

تأليف : بهاء الدين بن شداد

تحقيق : جمال الدين الشيمال

التخطيط للتربية والتعليم

تأليف : محمد علي حافظ

صفحة ٤٦٣

٢٦ قرشا

مشكلات القوام والشخصية

عند الشباب وطرق علاجها

تأليف : روحية محمد حسونه

صفحة ١٨٠

١٣ قرشا

تقدم

شركة مصر للبترول

تخدمها الفنية

تحرص دائما على جودة المنتجات

جودة الصنف هيوته لازدهار الصناعة ، وللب
من الارتقاء بها باستمرار لتطوير اقتصادنا القومي ،
وتجانب لهذه الغاية في صناعة البترول بالذات
فهي عماد الصناعة والزراعة بل وحياتنا الحسية .
أدركت شركة مصر للبترول عن طريق خبرتها الفنية
تؤدى واجبها كاملا نحو جودة الصنف النهائي
من حيث مطابقة المواصفات وتطوير طرق الإنتاج
والعناية بتخزينه ومناولة وتوزيعه ، كما تقوم بتعريف
المستهلكين والوكلاء وشركاء البيع بالمنتجات البترولية
المختلفة وتعمل على تدريبهم على الأساليب المثلى
للاستعمال والحفاظ على جودتها .



اعتمد دائما على جودة منتجات شركة مصر للبترول

THE SUEZ CANAL AUTHORITY



« Thanks to the efforts exerted by the Arab Authority entrusted with the Administration of the Suez Canal, the « MANHATTAN » which is considered as one of the largest tankers of the world, has recently transited the Canal carrying 66,231 tons of oil from Al Ahmadi to Britain.

The improvement stages executed since the nationalisation have rendered the waterway ready to receive vessels of the « MANHATTAN » type which has a deadweight of 106,568 tons, a length of 286,65 metres and a beam of 40.38 metres.

The transit of the 106.000 tons american tanker « MANHATTAN » was a magnificent demonstration of the efficiency of the Suez Canal improvements. »

Extracted from an essay, carried for Abd el Hamid Al Kenin by the Bagdad Folk Heritage Review. The writer maintains that the « Tantal » is believed to have been an « evil » spirit or a demon and mentions the views expressed in this connection by some travellers who visited the land of Euphrates. The writer then speaks of certain traditions and legends prevailing there.

3. Indian Dance :

Extracted from an article published by «Roopa Lekha» magazine of New Delhi for Shrimati Rukmini Devi » who relates the history of Indian dance and believes that Indian folk dances were copied from classical art and influenced by some foreign elements. The most important object of these dances, he says, is to portray the various emotions with the use of the limbs.

The writer ends up by saying that New India is able to develop her folk dance to allow it to express modern life, while maintaining its metaphysical style.

FOLK LIBRARY Analysis and Criticism by

Ahmed Ali Morsi

« The Bagdad Colloquial Dictionary
by Sheikh Galal El Hanafi.

The author makes a grand survey of the spoken language of Bagdad whose origin, he says, goes back to the classical Arabic language. It was exposed to certain foreign influences which added modifications to it. This, however, he concludes, does not alter the fact that a large number of words believed to be colloquial, are perfectly classical in the main.

« The Folklore... Its definition », by
Fawzi El Antil.

This is the most recent book in the Arabic library, in which the author defines the folklore technical terms, enumerates the methods of study and explains clearly the relation between folklore and other sciences interlaced with it like ethnology and anthropology. The book is made up of two parts, (a) theoretical and (b) practical.

The second part deals with the folk beliefs and conventional dance. He also speaks of folk tales, principally « Kalila and Demna » which is most celebrated in world literature, also « Ogg ibn Unoq » which occupies conspicuous place in Arabic mythology.

THE WORLD OF FOLK ARTS

1. It is gratifying to note that the first issue of this magazine was sold up in less than no time and it will be a source of satisfaction to us to receive readers comments and suggestions which will be given due consideration.
2. We propose to hold a general annual festival for folk troupes in the governorates, and set aside valuable prizes for troupes that distinguish themselves.
3. We further propose to establish a branch folk arts museum each in New Nubia and Siwah.
4. The noted Soviet Orientalist Victor Libidev has come across an important Arabic manuscript entitled «The Story of the Golden Deer» in Leningrad Library ».
5. Egyptian painter Rushdi Iskander holds his exhibition « The evenings of Cairo » at Akhenaton Hall.
6. The Arabic Folk Art Seminar Congress, held under the auspices of the Arab League in Tunis, in October 1964, recommended the establishment of an Arabic Folk Art Council, the formation of the Common Arabic Folk Art Troupe and the setting up of an open folk art museum.

In Siwah there is an important kind of songs which take the shape of a loud call, named «The Gridin», used to stimulate workers to try hard to achieve better result, or performed on certain special occasions.

The writer describes briefly the various musical instruments and local games at Siwah and proceeds to study the wedding songs of which he cites numerous examples and analyses these songs. He also speaks of seasonal, labour and mourning songs of Siwah.

THE ART OF FASHION AND DECOR IN SIWAH

by
Osman Khairat

It is common knowledge that there is an indigenous legacy of folk Art in the outlined oases of the U.A.R. which has remained unimpaired by modern development and which represents some of the art achievements of the local population.

The woman in these remote areas plays an important role and contributes an immense share in the various aspects of this art, more specially that of fashion. She has shown herself to be an expert in decor by virtue of her designs, forms and conventional and spontaneous paintings of brilliant colours. She is next to none in arts and crafts as well as decor which is a hereditary female art.

The Siwah oasis has distinguished itself by employing a special language and adhering to certain customs and traditions, fashion and decor.

The men folk in Siwah are quite simple in their appearance and do not tend to elaborate fashion.

The writer describes the clothes worn by the men of Siwah of different ages and classes during the hot and cold spells of the year.

The women of Siwah, on the other hand, take great interest in their fashion and make up. They use the eye-liner

like any modern girl. While indoors the Siwah women put on clothes of bright colour and fashion. They take special pride in the number of dresses, each possesses, so much that the husband has to present his wife at the wedding at least fifty of such dresses. Half of this number is paid for by the groom and the other half by his father-in-law.

After giving a detailed description of women dresses the writer says that the young women of Siwah are very fond of jewellery and silver ornaments and each woman or young girl possesses a collection of such ornaments sometimes weighing about fourty rottles. It is noteworthy that the women of Siwah do not have any special liking for gold ornaments.

The writer then proceeds to detail the various ornaments worn by Siwah women such as bracelets, necklaces, earrings and rings.

The Siwah woman is completely unveiled and is seen walking about outdoors covering her tiny person with a robe dyed in grey orated in black.

The wedding dress in Siwah is considered an independent hereditary art the like of which is not obtainable anywhere else. It is a black dress which takes years to make and the girls feel proud of it. They take great pains to embroider and tailor such a dress which they keep in memory of the wedding.

PERIODICAL PRESS REVIEW

by
Ahmed Adam

1. **Patterns of African Folk Dance :**
Extract from an essay carried for Soliman Gamil by « Renaissance of Africa » magazine in which the writer speaks about certain African folk dances such as « Sacrifice Dance », « War Dance », « Totem Dance », « Hunt Dance », « Monkey Dance » and « Horse Dance ».
2. **The « Tantal » and effect of legend upon folk mind :**

The people of Siwah are a simple lot whose life is free of intricate art of civilisation. They depend wholly for their existence upon agriculture and their chief cash crops are dates and olives. There are some one hundred thousand date trees which give an annual produce of 35,000 kantars on the average most of which is exported to the other parts of the U.A.R. Olive trees at Siwah number about 30,000 and produce a yearly crop of approximately 1,000 tons which give an average of 200 tons of olive oil. There are moreover a number of light industries chief among which are dry dates, olive oil and soap. These industries are wholly confined to men. The women folk are engaged in the palm handicrafts and cyramic.

SIWAH : ITS HISTORY AND MONUMENTS

by
Dr. Ahmed Fakhry

The Amon Oasis had no special significance in Ancient Egyptian history until the closing period of the New Dynasty when the Amon's Temple became one of the chief centres of prophecy and revelation. Ancient Egyptian Monarchs and Military commanders consulted Amon's apostles on their future-plans and steps they intend to take.

The writer mentions the story of King « Cambyses » of Persia who overwhelmed Egypt, despatched a whole army to burn down the Amon's Temple and massacre the clergy there because they had forecast his downfall and misfortune. The army, however, never reached the temple and the event remained a closed secret of the Western Desert. Explorers have since tried unsuccessfully to find the whereabouts of this military expedition in the heavy sands of the desert.

The writer then speaks of Alexander the Great's visit to Siwah Oasis and how he was royally received by the clergy and given the holy title of « Amon's Son ». Alexander was profoundly touched by the reception and

continued to consult Amon prior to taking any decisive action. When he was dying he asked to be buried beside his father Amon at Siwah.

The Siwah Oasis continued to enjoy the respect of Ptolemies but later it lost its significant position in the Middle Ages and turned into a mere stop on the caravans routes.

The people of Siwah speak a peculiar language believed by some authorities to be of Barbar Origin. Siwah contains a number of historical monuments and small temples such as are obtainable at Zaitun, Abu Shrouf, Abu al Awaf and Khemeissa. In the middle of the Oasis there are traces of Amon's temples at Agurmi. There is also the Mountain of the Dead, near Siwah town, where there are a number of cemeteries chief among which, is that of « Si-Amon », started during the fourth century B.C. According to the inscriptions there the founder of this cemetery was of Greek stock married to an Egyptian lady. It is believed that he heaped up an immense fortune at Siwah, won the Egyptian nationality and embraced the country's religion.

The writer touches on the history of Amon's temples and says that Siwah enjoys great importance and attracts visitors to have a look at it and make use of the great natural amenities and scenery.

THE SIWAH SONGS

by
Samir Naguib

The Siwah Oasis is rich in folk songs which preserve their virginity away from the intact of modern civilization. The most salient features of these folk songs are that they are sung communally to musical tune.

The Siwah music is made up of a great variety of notes which are very like those of folk songs, all along the Libyan Coast and their rhythms are clear and closely connected with those of Central Africa.

The Siwah song is sung by one person with musical accompaniment and the chorus.

an experiment emanating from the local environment. He lived with the children of that village and encouraged them to exercise certain games. He created among them, an atmosphere of pleasure; as time went by, some sort of intimacy grew between them and him, which culminated in the presence of psychological counter transference which attracted them to each other.

The architect then proceeded gradually to present looms and coloured woolen threads to them. During his evening conversations with them he urged them to express, by something other than mere talks, their feelings through pictures by the use of the woolen materials they had in their possession.

Accordingly, the children of the Harrania produced a number of marvellous rugs, which won the admiration of many critics and were displayed in numerous countries of the world, including the Louvre Museum in Paris.

SYMBOLISM IN PLASTIC FOLK ART

By *HOSSEIN ALY SHERIF*

The symbol is the genuine sign of the age and time at which any folk art is produced.

The object of symbolism in folk art is the artistic unity chosen by the folk artist for his environment and gives it a peculiar and unique style, filled with social and cultural values of that environment and expressive of the artist's feeling and sentiment, his beliefs and ideas.

The Symbol may be a bird, a plant, a docile animal or a wild beast the artist had a special liking to. It may be an ingenious sort of form which summarizes the folk artist's viewpoint about an event which creates a sensation in society. It may also be an embodiment of a common object in

use in society which represents a local custom or tradition. Each symbol has its common name known by the artist's colleagues and locality.

The writer then explains the artistic features of the folk symbol and says it is the creation of the folk artist who inspires it with his own soul and feeling. The artist, he adds, does not record his symbols merely because they are forms as such but because each form has a symbol closely connected with his life, traditions and beliefs.

The writer says that the colour plays a fundamental and prominent role in folk art which is distinguished by its rudimental and natural colouring.

He concludes by saying that Symbol in folk art is abstract, expressive of the surroundings traditions, free in its expression, of the academic artistic rules. The symbol through the medium of forms relates folk tales, traditions and religious beliefs and has a symbolic colouring showing the folk artist innocence.

SIWAH OASIS THE LAND AND PEOPLE

by

Dr. M. Sobhi Abd el Hakim

The Siwah Oasis lies three hundred kilometres from the Mediterranean Coast and four hundred and fifty kilometres from the Nile Valley near the Egyptian Libyan frontiers. It is one of five big oases of the Western Desert and the farthest from Egypt's main land.

The writer then gives a general topographical description of the oasis laying particular stress upon Siwah Depression which extends 77 kilometres from East to West.

Islam is the religion of the preponderant majority of the population.

It is from Siwah that the Amon Religion sprang in ancient times and spread far and wide in the adjoining areas.

The writer maintains that the Arab thorough-bred is one of the best horses in the world. He gives a detailed description of such thorough-bred of whom the Arabs prefer the black most, in view of his rarity as compared with chestnut and bloodshot ponies. The grey horse is the prettiest of all and commonly bred by the Arabs.

The horse is a symbol of good, and folk imagination goes as far as to suppose the existence of two kinds of horses, namely those of legendary qualities like the winged and divine horses of the Greek mythology.

The horse, according to certain myths, resembles the thunder whose clap is the divine sound which emanates from the horses' gallop or the holy chariots whereas the lightening is the horsewhip used to speed up the horses' pace to heaven.

Some legends confirm that the horses can see the ghosts and that these horses are ghosts themselves. Some horses speak and assist the riders and some appear in the person of the demon and witches. The horse-shoe is a symbol of optimism. The horse participates in a good number of games and the Arab thorough-bred is the only horse in the world that can dance to the tunes of the « Baladi » flute.

The State is giving its close attention to the Arab thorough-breds and is including a number of them in the National Circus Programme. Horses and horsemen take a leading role in sports display and national festivities marking anniversaries of the Revolution and revolutionary achievements.

**POPULAR COSTUMES
AND THEIR USE FOR
PREVENTIVE PURPOSES**

*by
Sa'ad El Khadim*

Dresses entered the realm of black magic and folk beliefs and filled the feeling that some costumes, including

charms, can be utilized in the cure of a number of illnesses and ailments.

The writer quotes certain texts which include the implement to which some kings resorted to remove from existence their opponents by poisoning them. In these texts are mentioned some of the evidence that shows the presence of poison in costumes of various description and the way to cure the poisoned person.

He goes on to say that popular costumes have passed through numerous stages. At one time these costumes contained a number of extremely tiny bags filled with a variety of cereals and carnation seeds and the like which produced a good smell.

Costumes were sometimes equipped with metal ornaments or beads filled with perfumes. The main object of doing so was to protect oneself from epidemics which spread in olden times and took a heavy toll on the population. The writer then touches on the customs and folk traditions in Egypt between the close of the last century and the opening of the current century and says it is possible to come across a variety of charms which were hung by means of bands or cords on certain parts of the human body. Some of these charms took the shape of small metal discs or ornaments containing magic writings. He concludes his article by maintaining that if we trace the relationship of some of the folk customs and traditions which are now in existence, we come to the conclusion that some of them are based on scientific foundations which have nothing to do with legends and black magic.

**HARRANIA FLOWERS
AT THE LOUVRE MUSEUM**

*by
Abd El Salam El Sherif*

The writer speaks, in this article, of a new experiment carried out by architect Ramsis Wissa Wassef at Harrania Village near the Pyramids,

3. String instruments which produce sounds by means of playing on strings.

Musical instruments are named in accordance with :

1. The material the instrument is made of.
2. Kind of performance.
3. The form.
4. The way the instrument is employed.
5. The position the instrument occupies.
6. The instrument's likeness of the sound it produces.
7. The purpose for which the instrument is used.
8. The name of the instrument's inventor.

The writer speaks in detail of the rhythmical instruments and classifies the various kinds thereof. He says that the drum is a musical instrument which gains immense popularity among the ordinary masses of peoples.

THE FOLK SONG, PROMINENT CHARACTERISTICS AND FUNCTIONS

The folk song is the poetic verse often performed in music accompaniment. It is to be found in communities which convey their literature in terms of verbal story telling without resort to record or publication.

The writer proceeds to describe the prominent characteristics of the folk song, saying that, like folk proverbs and tales, it is conveyed from one place to another with the tongue and that it is distinguished by its communal character, the individual being better able to participate in the performance of this particular kind of song than he is in the performance of more advanced

lyrical styles obtainable in chief centres.

The folk song's author is normally anonymous and it develops and continues to grow from material originally bound in the community. This is what Philip Barie describes as «Communal creation». This does not however mean that the community is the author of the folk song. It is created by some distinguished persons in the community and is added to incessantly by individuals of varying description.

The writer then deals with the aspects of the folk song performed both by adults and youngsters and speaks of the seasonal songs usually performed at specific periods of the year and of the songs inseparably associated with dancing and which gain popularity in local communities and are sung merely for private pleasure and enjoyment.

HORSEMANSHIP AND HORSE DANCE

by

Maher Saleh

The horse plays a conspicuous role in man's life as a principal means of conveyance, game, sport and fighting in self-defence. The horse is closely associated with chivalry, heroism and nobility, and occupies a significant place in folk tales and legends. In wedding ceremonies and similar happy occasions the horse contributes to added pleasure.

The subject of this essay is the horse and his role in folk image. The writer says that the Arabs have always shown as much interest in horse breeds as in their own, and speaks highly of the fidelity and faithfulness of the horse, as can be seen in folk literature.

The folk poet, he points out, sings on the «Rabab», strung with horse hair, the epics of such heroes as Abu Zeid Al-Hilali, Zinati Khalifa and Antara ibn Shaddad and describes the horses believed to have taken part in these epics.

era House » ever since it was a theatre, frequented only by the true aristocracy of society. It is further affirmed by the fact that this House was originally founded on aristocratic bases, and remained, for approximately 80 years, the scene of consecutive aristocratic seasons for the benefit of the aristocracy alone.

The writer maintains that the opera performances, presented at the Opera House, were completely disassociated from the people and its real feelings and needs.

Speaking of the opera and the song, the writer says, that the superficial solo song, is not nearer the people's feelings than the opera, because all arts are connected with the people. The real point lies in the artistic value.

The writer differentiates between the genuine opera and the artistically — composite song. Each, he says, represents a specific style with its own characteristics, and all that counts is that the lyrical arts have gone through numerous stages, beginning with the song, which develops into the operette and finally the opera, provided the chances are available for such development. As far as we are concerned, says the writer we stopped at the stage of the solo song, because our culture, in the old society, did not allow such development. The people in high places in our old society were, in no way, concerned in lyrical arts except the solo song which meant nothing other than temporary entertainment and private pleasure.

Sayed Darwish, the noted Egyptian composer, and his colleagues tried to develop the solo song to a choral performance and finally to theatrical lyrics and operettes. They did not find the scope suitable for this development and for this reason their lyrical theatre completely collapsed after them and artistic activity degenerated and the solo song was reinstated.

The opera is undoubtedly a popular art, and judging by its nature and formation, is a « lyrical play ». Its connection with the theatre, singing and music, asserts its popularity, as does its artistic composition. It is a developing stage of the song, which changes from solo to choral performance, expressing a specific subject, mixed with the dialogue, portraying the events. This is performed by a chorus, and a number of singers and musicians.

After dealing with the history of the opera, the writer goes on to reassert its popularity. He winds up his article by saying that we are in need of deepening our musical thinking by study to develop from the solo song stage, where our music lives at the moment, to the stage of objectivity, where expert and learned musicians exercise their experiences to prepare the way for the opera, as a folk art, in the service of genuine art, i.e. popular art.

MUSICAL INSTRUMENTS NAMES AND DIFFERENT KINDS by

Dr. M. Ahmed Al Hefni

The oldest musical instruments which the primitive man had known were employed to produce voluminous sounds with which to protect himself from the dangers of certain natural phenomena and wave off evil spirits and implore the good elements of nature. With the lapse of time man progressed gradually through the various stages of civilisation and came to know all kinds of musical instruments.

Musical science has confined all the musical instruments to three different categories, as follows :

1. Rhythmical instruments which produce sounds by playing on them with the fingers.
2. Brass musical instruments which produce sounds by means of blowing in them.

is wrought with dangerous adventures which the author tries to present in an aesthetic form. The writer praises the peoples able to represent the riddles of life in artistic Quiz no less profound than life's own riddles, and the effort made to solve such riddles are equal to those necessitated by the solution of the Quiz itself.

THE FOLK TALE AND THE IMPORTANCE OF ITS STUDY

by

Safwat Kamal

The folk tale is one of the oldest and most significant topics dealt with by popular imagination which portrays its concept of life. It is rich in ideas and deep thinking which enables man to rediscover himself and the Universe around him whether in real life or in his metaphysical beliefs. It is looked upon as the main source of fiction and as the fundamental part of oral legacy. The original tale is related and rerepeated and is therefore the subject of additions and omissions.

As for the written folk tale, this can constitute part of the folk heritage rather than folklore as such.

Benfay believes in the emigration of folk tales from India to Europe.

Anti Arnée (1867-1925) supports Benfay's theory although he thinks that each country in Western Europe has its own folk tales which sprang originally there. He has thrown light on the emigration of folk tales from East to West in local form. Arnée is one of the outstanding Finnish folklorists and the first to develop the geo-historical method in his studies and origin of folk tales. He is also the first folklorist to introduce a scientific classification of folk tales of which he published a comprehensive list of famous European folk tales in 1910.

This classification of Arnée's was later revised and expanded by the Contemporary American folklorist Stith Thompson (1885).

The folklore students resort to the classification of folk tales into types, each type containing a number of main subjects and each subject is divided into elements or events all of which are embodied under such a subject.

It is generally agreed to adopt a standardised universal scientific classification of folktales as a basis for the study of folk tales known as the Arnée Thompson classification.

The classification is composed of divisions made in accordance with the subjects as follows :

- 1 — Animal tales.
- 2 — Ordinary tales.
- 3 — Anecdotes etc.

The writer gives examples illustrating animal folk tales of the friendship between the animals (the cock and the fox, the elephant rescues the mouse and vice versa etc.)

THE OPERA AS A FOLK ART

by

Abdel Fattah El Baroudi

Is the Opera Art an aristocratic art or is it a folk art ? Perhaps a superficial glance at the operas, their marvelous costumes, decors and immense cost of their preparation and performance may suggest that the opera is an aristocratic art. In fact this art, like all other arts without exception, is a popular art. For had it not been fostered and maintained by the ordinary peoples of the world it would not have survived. There can be no doubt that this interest, on the part of peoples, is sufficient evidence that the opera, as a popular art, has always been inseparably associated with popular sentiment.

How are we accusing it of being aristocratic ? This accusation is one of the blunders prevailing on our artistic plain. It is affirmed by the fact that the opera art has always been associated, in our minds, with the « Op-

on limited musical rhythm while the latter is rich in brilliant imagination because the point in writing it is to underline the subject matter rather than the meter and the rhythm which are both of Secondary importance in the Poet's view. The rural verse, says the writer, is distinguished by the maintenance in it of the poetic images known in the classical Arabic Poetry, more specially, that of the Pre-Islamic Period.

The writer cites examples of the similarity between the Pre-Islamic period verse and Tunisian Rural verse.

He winds up by explaining the Tunisian folk verse and the numerous meters on which it is written and provides suitable illustrations.

THE RIDDLE IN FOLK LITERATURE

by Dr. Nabila Ibrahim

The Riddle or puzzle is a kind of folk literature we have known ever since we were youngsters when such things were presented to us for a solution. Indeed we are still in close contact with the riddle in its modern form as published in newspapers and magazines. It is well known how long we take to solve one particular quiz and how often we fail to come to a successful conclusion. If searchers in folk literature have concentrated on the study of the different kinds of this literature, they have on the other side laid special stress upon the study of the riddle. Perhaps the most important achievement in this respect is the one made by the Finnish School which collected riddles from certain countries of the world for the purpose of making a comparative literary study of them.

The riddle is normally made up of a question and the answer to it which is very like the « Universal myth ». The latter stems from a feeling of obscure relationship between Man and the Un-

iverse, and if Man succeeds in defining such relationship for himself he readily finds his way to religious belief to which he can adhere and revives in the form of a ritual. Such ritual is soon forgotten and its story remains indefinitely.

The main reason behind the creation of the riddle is to test the ability of the person to whom it is addressed, and to be able to have a queer idea of this we have to quote a number of illustrations of folk legacy which if we scrutinize we find that the riddle appears in varying forms. It may be a crucial test which may end in survival or death. The person asked to solve the riddle may show himself capable of arriving at the correct answer in which case he readily survives and is richly rewarded or he may fail in getting at the answer to King Oedipe's riddle and is therefore condemned to death. The Sphinx riddle is similar to this. The Indians had grown very fond of this kind of riddles.

The writer gives examples of these kind of riddles which call for extraordinary intelligence.

The writer tries to analyse the big idea of the riddle and says that if we looked profoundly into the examples quoted in the article, we would find that they all try to reveal certain strange phenomena. The riddle appears in certain folk tales and legends in the form of a puzzling question which necessitates explanation to reveal the excentricity of a certain affair of life as can be seen in the Blue Bearded King's riddle. The writer says that the riddle uses an excentric language which does not mean things as they are in their exact nomenclature but merely point at the moral and profound meaning of such things. She says that the riddle is an expression moulded in a special wording which is purposely meant to be most intricate. She adds that we do not exaggerate if we say that World literature is greatly influenced by the riddle. Folk literature

stanza had its profound effect on the people but it is the colloquial verse that most influenced religious attitudes. Al Shoshtari's colloquial verse was able to infiltrate to the very heart of the christian church. It is an established fact that St. Juan learnt by heart Al Shoshtari's book of verses and translated a sample of it into Spanish, although he altered the opening phrase and omitted the Islamic parts of it which however did not completely obliterate the original Shoshtari. Al Shoshtari's influence extended from the Great Maghreb (Morocco, Algeria and Tunisia) to Tripoli in Libya where he exercised appreciable effect upon mystics and religious scholars. In Egypt he lived for some considerable time and formed the religious Sect named after him and he wrote his verses in Egyptian Spoken Arabic. The writer goes on to cite a number of Al Shoshtari's verses written during his stay in Cairo. Al Shoshtari went to Syria in person. In Egypt where Al Shoshtari died and was buried in Damietta his verses are very rife in mystic circles, more particularly among the adherents of Shazliya Sect. His verses gained firm ground among the musicians in Turkey. The Yemen, the Sudan, Java, Somatra, the Philippines and Malaya also responded to his popular mysticism. The writer winds up by saying that Al Shoshtari has left indelible mark both in ancient and modern Islamic Society.

FOLK POETRY IN TUNISIA

by
MOHAMED EL MARZOUKI

The writer starts off by emphasising that history has left no trace of colloquial poetry prior to the middle of the fifth century of the Moslem era, i.e. prior to the Helaliya emigration of 443 H.

He believes the Spoken language at that period absorbed a number of foreign words of Barbar and Roman origin. He has no doubt, however, that Poetry was written in classical language.

As for poetic images and styles, he claims that these remained unaltered and unmodified and did not imitate those which were in use in Bagdad and Cordova in Andalusia at the time. This state of affairs, he says, continued almost the same until the Hilaliya emigration when a new kind of Tunisian verse came into being in the language of the Arab emigrants.

The writer declares that this new Arabic Sort of Poetry did not differ from classical poetry because the language it used was perfectly classical though it was mixed with a few colloquial words. Its meters also differ from those of ancient poetry. The writer gives a number of examples of Tunisian verse to illustrate this viewpoint which he says was influenced by the importation of Andalusian colloquial verse of the fifth century. It was also influenced, he says, by Bagdad verse spoken in colloquial language by the caravans which toured the Islamic world.

The writer then speaks of the appearance of Tunisian verse written in locally spoken Arabic and makes it plain that nothing is known to this day as independent study of real importance in Tunisian folk legacy except what man can trace through his own readings and study of the different old books of history, Mohamedan Law and literature.

European Orientalists have tackled this subject and written comprehensive treatises on it. A Tunisian folklorist, named Al Sadik El Raziki did likewise. He wrote a book entitled « The Tunisian Folk Songs » in which he incorporated customs and traditions of the Tunisian People in their weddings, funerals, feasts and similar occasions. The book, the writer believes, is one of the best written on this subject.

The writer draws a distinction between urban and rural verse in Tunisia and says that the former is void of beautiful poetic images and is written

**A brief summary of the articles, studies
and observations inserted in this issue**

**SALIENT CHARACTERISTICS
OF MYSTIC FOLKLORE
AS SEEN BY ABU EL HASSAN
AL SHOSHTARI
by Dr. Ali Sami El Nashar**

A most important phenomenon which attracts analyst of Moslem social existence is the concept of mysticism. For, wherever he goes in the Islamic World, he finds that this phenomenon prevails and that mysticism in our modern age continues to grow and gain immense popular support.

The question is : how did mysticism succeed in conquering such huge masses of peoples and to influence the conscience of such masses, and indeed spread far and wide from the mountains of Maghreb in North Africa to the low lands in the Indian Sub-Continent, and infiltrate to the heart of Africa and length and breadth of the Indonesian Archipelago, the Philippines and Malaya ? The answer briefly is : Islamic mysticism differs from christian monasticism in that it did not seek to create a closed society unlike christian monasticism. On the contrary it is one of the decisive aims of Islamic mysticism to urge the mystic to mix freely with the ordinary people, preach openly the worship of God, entrench on the main local outlets to the world, get married and earn his living with his own efforts.

The writer says that mystics believe that the only way to attract the right kind of followers is to satisfy the

human mind aesthetically by the utilization of such means as :

(a) Portrayal of the human life story in simple terms and fascinating style or the presentation of biographies of prophets, apostles and sages.

(b) communal worship of God in circles in the open where the congregation recites the Koran in assonant note. Chanting became part and parcel of mysticism and it is recalled that Rab'a El Adawiya was originally a singer, hence the old vocal musical note in the poems she wrote on mysticism.

(c) Instrumental music accompaniment and participation of the ordinary public in these circles where violent rhythmic movements are made which eventually came to be known as (religious dance).

The writer says that Islamic mysticism attained full triumph and occupied a position of honour in the structure of Islamic Peoples because Islamic mysticism fostered folkloric arts and letters which it mixed together.

The writer then proceeds to give a brief picture of a folkloric poet who was the first ever to use stanzas namely Abu El Hassan Al Shoshtari of Andalusia who died in 668 H— 1270 A.D. Perhaps Al Shoshtari was looked upon in Andalusia as the leader of a school of folkloric colloquial verse (zagal). The writer says that nobody prior to Al Shoshtari used colloquial verse in religious chanting nor in mystic practices and adds that the

There is no longer any room in the new Arab epic for the idle parasites. Heroism has become a right commonly shared by all and sundry. The new epic will have great interest in new events which portray man's struggle against nature where he diverts the course of the eternal River, reclaims fertility from the barren desert, drills oil-wells, discovers radio activity, exploits energy and motion, and utilizes the atom for peaceful purposes.

The writer adds that, due to its salient human features, the new Arab epic will not be confined solely to the Arabs, but that, by virtue of these features, it is capable of breaking through any possible cultural blockade. It is sure to impose itself upon other languages and other peoples.

Concluding, the writer says, that the new epic combines together, in one

whole, the ordinary worker's endeavours, the scientist's experiments, the philosopher's thoughts and the artist's imagination. He believes that the new Arab epic is not written in poetic terms, nor is it sung as a lyrical rhythm. It is not made into a harmonic painting or a beautiful sculpture. It is written in all these terms in a composite form and performed by a constant endeavour to realize it in every day life, both for this generation and future generations, and indeed for the whole human race. The writer goes on to affirm that every Arab is a hero, so long as he participates in the composition of this epic, and that the leader, who created these energies, in the Arab world, is part and parcel of that world. For what exists between him and the Arabs, is not merely a social contract, but something much more, as the leader goes hand in hand with the people on one and the same road, proceeding towards a common goal.



THE NEW ARAB-EPIC

by

Dr. Abdel Hamid Yunis

[illegible]

Those who follow closely the trends of contemporary literature are unanimous in their view that it is completing anew all the requisites and characteristics of the epic. For all kinds of literary styles of varying description have almost all taken the epic form. Artistic verse and prose with their human concepts, portray a new kind of heroism, which is not the romantic heroism, relating the struggle between the singled out individual and his community. It is neither a reflection of the struggle between this individual and fate. But it is a serious attempt to give special prominence of composite balance between the individual and society on one side, and between him and the progress of human history on the other.

The writer then speaks of the historical and psychological motive which animated the Arab Nation to compose its great epics and how it did not choose the Arab Knights in vain. The ordinary sort of Arab did not bother, as he chanted or listened to these epics, about whether the central hero came from the North or the South or any where else in the Arab world. He was only interested to know that this hero is full-blooded Arab.

The writer proceeds to state that the Arab epics were the outcome of a long-drawn-out national struggle. He goes on to say that at this particular period, in which we live, and find the Arab people alive to its self-consciousness and striv-

ing to liberate the remaining dependent territories in the Arab world, the epic hero resorts to the literary world, while at the same time, he retains his intrinsic characteristics, modifying the philosophy of life, by emergence from passiveness to positiveness, and from illusion to disillusionment.

In today's current epic the whole community is inseparably associated with the leading hero whose nation comprises the Knights.

The new Arab epic has a most promising future because it is especially interested in the future and keeps pace with the events of contemporary history absolutely and completely. The Arab nation today builds its life on the bases of scientific planning and is fully alert to the goal it strives hard to achieve within an exactly appointed period. The citizen today elects, by popular ballot, the hero whom he perfectly knew, fought beside, and enjoyed with the reward of triumph.

The writer is of the opinion that the dividing line between aspirations and their accomplishment has manifested itself clearly in the new Arab epic. Respect for the endeavour to achieve such aspirations has become the principal axis of composition in the new Arab epic. It has likewise become a lofty human value. This endeavour is the criterion with which to appraise the life of the individual and the entire community.



EDITOR IN CHIEF :
Dr. ABDEL HAMID YUNIS

ART DIRECTOR :
ABD EL SALAM EL SHERIF

A QUARTERLY MAGAZINE
2, SHARIA SHAGARET EL DOURR
ZAMALIK CAIRO — U.A.R.

APRIL 1965
ISSUE NUMBER 2



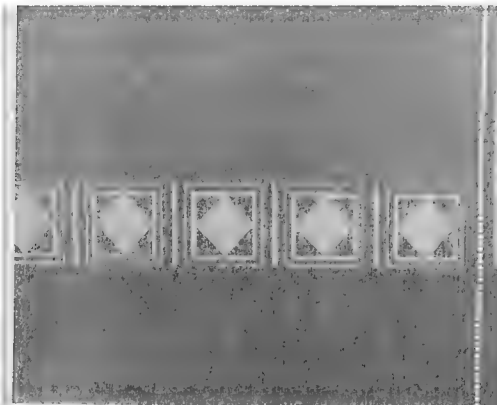
سنة ١٤٠٠

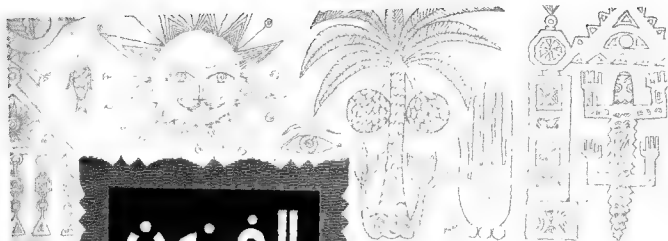
ويتأثر الشعر البدرى في تولد
السرور في الحزن والفرح
والتغير في اللون والبرق
والنمو في الشعر في شمع
الليل لانه بعد التحول في اللون
والبرق في الشعر في شمع
الليل لانه بعد التحول في اللون
والبرق في الشعر في شمع

من كتب الفقه الفقه
 وفيه خير من
 في سيرة شيوخنا
 في سيرة شيوخنا
 في سيرة شيوخنا
 في سيرة شيوخنا
 في سيرة شيوخنا
 في سيرة شيوخنا

احصان اشعة
وكم من الاشعة
التي تخرج من
الشمس في كل
ساعة
ولي في الجواره لبيان
من دون انقل شمعوله
التي هي في العسلان

[illegible]





الفنون الشعبية

الثقافة والإرشاد القومي

رئيس التحرير ■ الدكتور عبد الحميد يونس

الإشراف الفني ■ عبد السلام الشريف

مكتير التحرير ■ أحمد عبد الفلاح أحمد

تصدر كل ثلاثة شهور

المعد الثالث - يولييه ١٩٦٥

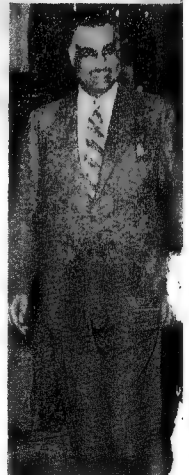
إدارة المجلة : ٢ شارع شجرة الدر بالزمالك - القاهرة تليفون : ٨١٢١٠٧

| | |
|--|-----|
| ● البطولة في الأدب الشعبي | ٢ |
| ● بقلم الدكتور عبد الحميد يونس | |
| ● سيرة عنترة وسماتها القصصية | ٩ |
| ● بقلم الدكتور محمود ذهني | |
| ● المرأة في الحكايات والخرافات الشعبية | ١٤ |
| ● بقلم الدكتورة نبيلة إبراهيم سالم | |
| ● علم النفس والفنون الشعبية الشخصية في الحضارة | ٢٦ |
| ● بقلم الدكتور مصطفى سويف | |
| ● حاجتنا الى ارشيف فولكلوري | ٣٦ |
| ● بقلم عبد الحميد حواس | |
| ● ملحمة أسوان | ٤٢ |
| ● بقلم المحرر | |
| ● أوجه التقارب بين الفنون الشعبية الافريقية | ٥٧ |
| ● بقلم سمح الخادم | |
| ● ازيائنا الشعبية بين القديم والحديث | ٦٨ |
| ● بقلم وريشة عبد القى ابو العنين | |
| ● الرباب العربي الشعبي أصل الآلات الوترية | ٧٣ |
| ● بقلم الدكتور محمود احمد الطننى | |
| ● الرقص الشعبي | ٨٠ |
| ● عرض ولتخص احمد آدم محمد | |
| ● اعداد الموسيقى والفناء الشعبى للمسرح | ٨٨ |
| ● بقلم رشدى صالح | |
| ● رقصة الكف | ٩٧ |
| ● بقلم محمد عبد المنعم الشافعى | |
| ● هذا الوادى الجديد ... الأرض والناس | ١٠١ |
| ● بقلم الدكتور محمد محمود الصياد | |
| ● الفن الشعبى في الوادى الجديد | ١١٤ |
| ● بقلم الدكتور عثمان خيرت | |
| ● جولة الفنون الشعبية بين المجالات | ١٢٥ |
| ● يقدمها احمد آدم محمد | |
| ● مكتبة الفنون الشعبية | ١٣٠ |
| ● يقدمها احمد على مرسى | |
| ● عالم الفنون الشعبية | ١٣٦ |
| ● بقلم مصطفى إبراهيم حسنين | |
| ● بريد القراء | ١٤٨ |
| ● بقلم المحرر | |
| ● صورة الفلاف | |
| ● فتاة من الوادى الجديد | |
| ● تحمل جرار الماء | |
| ● الصور الفوتوغرافية | |
| ● للمصورين : | |
| ● عبد الناح عبد | |
| ● احمد عبد الفتاح | |
| ● الرسوم التوضيحية | |
| ● للفنانين : | |
| ● محمد قطب | |
| ● جميل شفيق | |
| ● على دسوقي | |



البطولة في الأدب الشعبي

.. لقد سجلت الإنسانية في تاريخها المعاصر يوم ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ باعتباره فجر ثورة من نوع جديد ثورة بيضاء ارتكزت على الفكر والإرادة معاً وإذا كان الأبطال هم جميع المواطنين الذين ناضلوا ولا يزالون يناضلون من أجل حياة أفضل على الدوام ، فإن قائد الثورة هو بطل هؤلاء الأبطال إنه راشد الطلائع .. إنه جامع الكلمة إنه موقف الضمير إنه منظم الإرادة الجماعية التي تنظم إرادة كل فرد إنه الملمم الذي استطاع بالرؤية الصادقة أن يعرف الطريق ، وأن يقود الشعب إلى الهدف العظيم ..





قد يبدو الزمن في تصور الإنسان نهرا متدفقا موصول الحركة الى الامام ، وقد يكون من الصعب تمييز يوم عن يوم في هذا الخضم الذي لا تستبين فيه القطرة ... صفحته واحدة أو كالواحدة .. منسجمة في مظهرها .. وفي حركتها ومع ان الانسان استطاع بفكره أن يميز بين الماضي والحاضر والمستقبل ، الا انه يعجز عن رسم خط يفصل تمام الفصل ، بين ما كان وما هو كائن وما سوف يكون . ودأب الفكر الانساني على أن يؤرخ لحياته ، وأن يعمل على جمع شوارده ثقافته ، فكانت التقاويم والتواريخ على مدى العصور ، تأكيداً لاسساس الانسان بالزمن ، ولادراكه بمسئولية الحياة الانسانية قبل نفسه .. وقبل عشرينته .. وقبل الأجيال التي تكر من بعده . وبرزت أيام مشهودة لها مزيته بين سائر الأيام ، وأفضلها عند الانسان ما كان حداً فاصلاً حقيقياً بين ما كان وما سوف يكون ، وما أقل الأيام التي تنسم بهذه الفضيلة .

ولقد سجلت الانسانية في تاريخها المعاصر يوم ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ باعتباره انجر ثورة من نوع جديد .. ثورة بيضاء ارتكزت على الفكر والارادة معاً ، وصودت عن النزعة الأصلية الى تغيير الواقع بمنهج علمي تخطيطي يلائم آمال الطلائع الواعية في النصف الثاني من القرن العشرين .. ولم يكن ارتباط هذا اليوم المجيد بهذه المنطقة التي تتوسط موطن الحضارة مصادفة ، وانما كان مسائراً لحركة التاريخ التي بدأت على هذه الأرض ... مسائراً للمزاج الحضاري العربي ... مسائراً للرسالة السماوية الخالدة التي أشرقت بنورها اولاً على هذه المنطقة ... مسائراً لنضال الأجيال التي سبقت من أجل الحياة والحرية والسلام .. لقد جمع يوم ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ كل الآمال التي جاشت في صدور الآباء والأجداد ، مع العزائم الصادقة الواعية العاملة على تغيير الحاضر ، ومع الرؤية المستشفة لجذور الشر ، والمستشرية في الوقت نفسه لطريق التقدم والصعود .. ولذلك تنكبث ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ عن أخطاء الثورات السابقة ، وعرفت أهدافها وغاياتها . ولم تفصل منذ اللحظة الأولى بين حرية الوطن وحرية المواطن ، بل لم تفصل بين حرية المواطن العربي في مصر ، وبين حرية المواطن العربي في دنيا العرب من المحيط الى الخليج ، وكانت صادقة عندما أدركت أن حرية الانسان على هذه الأرض لا يمكن أن تتجزأ ، وأن ضميره واحد في كل مكان ... ومن هنا التحمت مع ثورات الشعوب المتحررة والمطالبة بالحرية ... ومن هنا توحده الوجدان الوطني والقومي ، والتقى بالوجدان الانساني ... ومن هنا أسهم يوم ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ في كل نضال من أجل الحرية ، وكان له مكان المصداقة في بانلونج ، وأصبح آملاً عزيزاً من آمال الأحرار .. في آسيا .. وفي افريقيا .. وفي امريكا اللاتينية .

وإذا كان الحاضر الثائر المتحرر قد أثبت وجوده في هذا اليوم المجيد ، فإن
ورد ذلك الى وحدة الفكر والارادة والوجدان والضمير .. كان الماضي بالقياس
اليه استجماعا للقوى .. وكان الحاضر حركة تاريخية صحيحة تسير مع تواميس
التقدم والصعود ، وان يوم ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ لأشبه بمجمع الأشعة في عدسة
الحياة ، وهذا هو الذي بواه مكانه بين الأيام المشهودة في التاريخ ، وهذا هو الذي
جعله حدا فاصلا يعق بين الاستعباد والاستغلال والفرقة والهدم وبين الحرية
والأمن والبناء .. وان جيلنا ليستطيع أن يوازن بين ما كان قبل ٢٣ يوليو عام
١٩٥٢ وبين ما كان بعده ، لا في وطننا فحسب ولكن في أوطان الشعوب الأخرى
النزاعة الى الحرية أيضا .. كانت الحياة كل الحياة لقلّة من الناس ، تعيش باسم
الجاه والثروة ، فأصبحت الحياة كل الحياة لجميع المواطنين بالكفاية والعدل ، ولم يكن
هذا اليوم وحده زمنية صغيرة من وحدات التقويم ، يبدأ بأشراق الشمس ، وينتهي
بغياها وراء الأفق الغربي ، ولكنه كان ولا يزال وسيظل حافزا عظيما من حوافز
التقدم ، وهو ينتظم في قوسه ارادة التغيير الثورية ، وهي ارادة حية موصولة ،
وحق للعرب في مصر وفي كل مكان ، وحق للاحرار وللمناضلين من أجل الحرية ،
في العالم بأسره ، أن يحتفلوا بهذا الملم البارز من معالم التاريخ المعاصر ، وحق
لهذا الجيل ، وللأجيال المقبلة أن تعترف بهذا اليوم المجيد الذي جعل الشعب هو
البطل ، والذي علم كل شعب يناضل من أجل الحرية انه يستطيع انتزاعها ..
ان كل انسان ... ان كل مواطن حر شريف ، قد أصبح بفضل هذا اليوم
بطلا .. ان كل عمل حر شريف ، لهو الخدمة العامة بكل ما تحمل هذه الكلمة من
معنى ... الإنسانية والقومية لا تتعارضان ولا تتصارعان في الفكر والارادة
والوجدان ... والحربة السياسية ، والديمقراطية الاجتماعية ، هما تمام الموازنة
والتكامل بين الفرد وبين المجتمع .

وإذا كان الأبطال هم جميع المواطنين الذين ناضلوا ولا يزالون يناضلون
من أجل حياة أفضل على النوام ، فإن قائد الثورة هو بطل هؤلاء الأبطال .. انه
رائد الطلائع .. انه جامع الكلمة .. انه موقف الضمير .. انه منظم الارادة
الجماعية التي تنتظم ارادة كل فرد ... انه الملهم الذي استطاع بالرؤية الصادقة
أن يعرف الطريق وأن يقود الشعب الى الهدف العظيم .

وبفضل يوم ٢٣ يوليو تغير تصور الانسان العربي للتاريخ الانساني
والقومي معا .. ذلك لأن ارادة الانسان العادي قد أصبحت - كما ينبغي أن تكون -
هي العامل الفعال الأول في حركة التاريخ ... لقد برز مفهوم جديد يتجاوز
النظر الى الماضي ... ويغير من فلسفة الحياة نفسها ، ويحولها من اجترار الألف
والأسى ، الى الفكر والوعى والعمل .. وينقلها من السلبية الحائرة الى الإيجابية
التي تعرف طريقها ... وتترك طائفتها ... ان هذا المفهوم الجديد قد
جعل كل مواطن يستطيع أن يملك المستقبل ... بل أن يصوغه ، فإن القدرة
على تغيير اليوم تحمل في أعطافها بناء الفرد ، والنتيجة الطبيعية لهذا كله هي

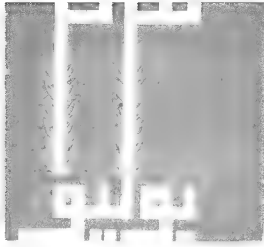




ظهور صورة جديدة للإنسان العربي .. يرى بها نفسه .. ويراها بها غيره .
لقد استكمل احساسه بذاته ... لم يعد واحدا من كل ، وانما أصبح شخصية
تستكمل مقاومتها الانسانية .. أصبح محركا للتاريخ ... بل أصبح عنصرا
ايجابيا من عناصر التاريخ الانساني ... وهكذا تغيرت ملامح البطولة في واقع
الحياة ، وفرضت وجودها على التاريخ وعلى الأدب وسائر الفنون .

وان كل من يرصد تاريخ الأدب الشعبي العربي ، لابد له أن يلاحظ الخط
الفاصل بين مفهوم البطولة قبل ٢٣ يوليو ومفهومها بعده ... كان الشعب العربي
يستعرض الماضي على طوله وتشعبه لينتخب منه آحادا من الذين اقترنتوا بأيام
العرب في الجاهلية ، أو من الذين استطاعوا أن يحفروا أسماءهم في ذاكرة الناس
... وما أقلهم ... ولم يكن الشعب يكتفى بهذا الانتخاب ، وانما عمل جاحدا
على تنقيح الواقع بحيث يلائم آماله وأحلامه ومثله . أما بعد ٢٣ يوليو ، فإن
الشعب لا يشتر بالحاجة إلى استعراض الماضي ، والانتخاب منه ، لأن الحاضر
بأشراقه ومجده استطاع أن يملأ النفس والوجدان ، كما أن الواقع لم يعد يدفعه
إلى تعديل صورة الحياة المجيدة التي يعيشها ، ولذلك نستمتع ونقرأ أن الشعب
هو البطل في الأغاني الجديدة ... وفي الملاحم الجديدة ... ولذلك نستمتع
ونقرأ أيضا أن الانسان العادي قد أصبح سيد مصيره في القصص والتمثيلات
وغيرها من أنماط الأدب الجماهيري ... وكانت البطولات في الملاحم القديمة قد
أخلت مكانها أو كادت للشخصية الرومانسية المنزلة ، فبعثها يوم ٢٣ يوليو
مرة أخرى ، ودفع المثقفين إلى الاحتفال بها ، ورفع عنها غبار النسيان والأهمال ،
وأعاد لها حيويتها وإن عدل في بعض ملامحها ووظائفها لكي تسير الحياة الجديدة
والتاريخ الجديد ... واحتفظت البطولة العربية بفضل الثورة ، سواء في صورتها
الجديدة أو في صورتها القديمة المعدلة ، بالمطابع الانسانية ، وبالزايا القومية في
آن واحد ... احتفظت بالفضائل الثابتة التي التقت عليها الجماعات الانسانية في
كل العصور وكل البيئات ... احتفظت بخلاقي الفروسية التي اقترنت بتاريخ
العرب الدهر كله ... واحتفظت فوق هذا وذاك بالفاظير الأصيل إلى الحركة
والتقدم ، وهو تحقيق الكرامة ، ونشدان العدل ... والفارق الواضح بين البطولة
في الأدب الشعبي القديم ، وبينها في الأدب الشعبي الجديد ، هو أن الأولى
كانت تجسيدا لأمل ، وتشخيصا لحلم ... كانت دائما تعتمد على قوى خارقة
أفوق ارادة الأبطال أنفسهم ... كانت تشجذ الهمم بأحلام النائيين ، وهتافات
الأشباح والأرواح ، وبأقوال المنجمين ، وبالسحر الذي ينأى بجانبه عن العلم .
أما البطولة في أدبنا الشعبي الجديد فهي واقع حي فعال ، وهي علم يعي نوااميس





التطور ، ويدرك مدى الطاقة ... انها بناء الحاضر وصياغة المستقبل ... انها النفس الانسانية تكتشف أعماقها ، وهي انما تعتمصم بالعلم لكي يتبنا لها بما سوف يكون .

كانت البطولة في الأدب الشعبي القديم تحكي صورة المجتمع الذي يفرق بين الرجل والمرأة ... البطولات فيه قليلات بالقياس الى الأبطال ... وقد تسهم احدها في المشورة مع سادات القبائل ، وقد يعوقن الحركة ، وقد يملن على الفرقة ... أما في الأدب الشعبي الجديد ، فالبطولة حظ مشترك بين الرجل والمرأة ... العلم حق لهما معا ... والعمل شرف لهما معا ... والبناء من واجيهما معا ... وهذا هو فارق واضح آخر بين البطولة في الأدب الشعبي قبل ٢٣ يوليو وبعده ... والشواهد التي تؤكد هذا الفارق أكثر من أن تحصى في الملحمة الشعبية القديمة ... كانت الجازية في سيرة بني حلال أما مثالية ، وزوجة مثالية ... كانت صاحبة المشورة في الديوان ... أعانت على النصر ، ولكنها مع ذلك عوقت حركة الجمع الهلالي لمنافسة بينها وبين غيرها من زوجات الأبطال ... ان هذه الأحداث وأشباهاها لا مكان لها في الأدب الشعبي الجديد ... أصبحت المرأة العربية تسهم في الحياة العامة ، وتبذل الجهد في تحقيق الكفاية والعدل ... انها تعين المجتمع على التقدم ولا تفكر لحظة في أن تكون عبئا عليه .



كان المحور الأساسي في البطولة الشعبية القديمة هو قتال الأعداء ، وما ينبغي له من الشجاعة والاقدام والحيلة ... وربما اقترن هذا الحافز بعامل آخر هو طلب المستحيل أو القريب من المستحيل ، كما حدث لعنترة بن شداد العبدى عندما طلب اليه أن يأتى بالنوق الصفاير ، بيد ان الملحمة الشعبية الجديدة تواجه التحديات على اختلافها ، داخل الوطن وخارجه ... انها تخوض معركة التحرير بأوسع ما تحمل هذه الكلمة من معنى ... ومن هنا لم يكن القتال هو المحور الرئيس في الملحمة الشعبية الجديدة ... ان فيها حوافز كثيرة ... فيها اكتشاف الطاقة البشرية والمادية ، فيها البحث عن المجهول من القدرات والنواميس ... فيها صراع الانسان العربي لينتزع الخير من رقعة الصحراء ، ولذلك تزدحم الملحمة بالأبطال وبضروب الصراع ، وتتنوع الأحداث والأماكن والأجواء ... والذي يتحكم في سياق الأحداث وتصوير الشخصيات هو المنطق الواقعي الذي



لا يحفل كثيرا بالمفاجأة أو المصادفة ، بقدر ما يحفل بطبيعة الموقف ، وطاقة الانسان ، وحرارة التاريخ ... ولو أننا عدنا الى الملاحم الشعبية القديمة ، لوجدنا فيها ظاهرة تغلب عليها كلها تقريبا ، وهي أن الأبطال جميعا كانوا من الفرسان المحاربين ، لأن النضال العسكري غلب على كل شيء آخر ... كان الشعب يريد التغيير ولا يستطيعه فتشبع بهؤلاء الأبطال في الحرب فحسب ... وما أندر وجود الذين يشخصون العمل في تلك الملاحم ... أما بطولة اليوم فللمحاربين فيها مكان الصدارة ... وهي تستوعب الفكر والوجدان واليد جميعا ... تستوعب الفلاحين والعمال والمثقفين والجنود والذين يوظفون المال في مصلحة المجتمع بلا استغلال وبلا انحراف . ان البطولة اليوم حظ مشترك للبرابطين على الثغور ، والمحركين للآلات ، والمسكين بالفؤوس والمصممين للمصانع والمدافعين عن الحياة بالقلم والريشة والحركة والاشارة والايقاع ، والقاضين بأيديهم على الزناد دفاعا عن الحمى ، والباحثين عن الكنوز المخبوءة تحت الأرض ، والمكتشفين للطاقة بين موجات الاثير .

وان هذا التعديل في تصور الانسان ، وفي مفهوم التاريخ قد صنع المعجزة ... اخرج الطاغية ... اسقط الاقطاع ... قضى على الاستغلال ... طرد المستعمر الدخيل ... اعاد الثروة والعمل الى الشعب وهو صاحبها الشرعي . ولا تزال ارادة التغيير ماضية في طريقها عن علم ووعي ، تحقيقا لحياة افضل على الدوام ، وتوسعا في مدلول الكفاية والعدل . والادب الشعبي الذي يعبر عن كل هذه الانتصارات ، قد ادرك المعنى الجديد للبطولة ، فدأب منذ ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ على ابرازها في مختلف مجالاتها ومراحل كفاحها ، ومعالج انتصاراتها .

وتوزعت الادب الشعبي الجديد جميع قوالب التغيير بلا استثناء ... فعبّر عن البطولة العربية الجديدة بالأغنية والقصة والتمثيلية ... وصاحب ، من أجل هذا الهدف ، الموسيقى والحركة والايقاع ، بل لقد غزا مجال الادب القصص ، قائمه بالصور والمضامين ، والملاقات والأسماء والأحداث ، ونفذ الى فنون التشكيل يمنحها سمات البطولة الجديدة ، وقسماتها ... وليس مؤرخو الادب في حاجة الى بذل المجهود في سبيل الجمع والاحصاء ، فان الشعب الذي يحقق وجوده بالعمل والتعبير مما ، يضع بصماته على كل ما يصدر عنه من أدب ، واذا كان يوم ٢٣ يوليو يعد معلما من أبرز المعالم في تاريخ أمتنا ، وفي تاريخ النضال من أجل الحرية ، فانه نقطة تحول حاسمة في تطور الآداب والفنون العربية الشعبية وغير الشعبية .

مكتور
عبد الحليم ريتس



دراسات في السيرة الشعبية

سيرة عنترة .. وسماتها القصصية

من السمات البارزة لسيرة الشعبية أنها تعكس صورة واضحة للبيئة والمجتمع اللذين تجري فيهما أحداثها ، وذلك لأنها كانت تبني على أساس متين من الترواسات الواعية المتعمقة لتلك البيئات والمجتمعات ، كما أنها كانت تقوم في نفس الوقت على معرفة دقيقة وإحساس صادق بالبيئة والمجتمع اللذين يقسم لهما هذا العمل الأدبي . ومن هنا يأتي التوفيق التام بين العمل الأدبي في صورته التي استوحاها من الماضي ، وبين أثره الفني على المتلقي لما حققه من مواصلة ناجحة بين البيئتين ، هي في حقيقتها العنصر الأول في فنية العمل الأدبي الذي يمكنه من أداء مهمته نحو المجتمع والحياة .

وليس من شك في أن سيرة مثل سيرة عنترة بن شداد تصور البيئة العربية في جاهلية ما قبل الإسلام تصويراً دقيقاً ورائعاً ، وأنها تنطق حقاً بمعنى ثقافة كاتبها وعمق إلمامه بتاريخ تلك الحقبة من حياة العرب ، وخبرته الواسعة بأخبارهم وأيامهم ونواديرهم وعاداتهم وتقاليدهم ... إلى آخر تلك الجوانب التي مكنته من تصويرهم هذا



بقلم

الدكتور محمود ذهني



التصوير الدقيق في عمله الأدبي وهو السيرة الشعبية التي كتبها - على الأرجح - بعد لثلاثة وسبعين عاما من الهجرة النبوية •

وإذا كان الدارسون لحياة العرب قبل الإسلام قد عانوا من نقص المراجع والآثار التي تعينهم على دراستها فراحوا يلتمسون بعض مظاهرها في الشعر الجاهلي ، فإن من سوء الحظ حقا أنهم عزفوا عن السير الشعبية فلم يلتمسوا فيها ما التمسوا من الشعر مما جعل دراساتهم قاصرة غير قادرة على الوصول إلى الحقائق ، بل وجعلها - من ناحية أخرى - تحيد عن الطريق الصحيح المؤدى إلى المعرفة • لذلك بقينا حتى الآن واقفين أمام عشرات الظواهر وكأنها طلاس معماة لا نعرف لها أصلا ولا تعليلا •

ويعتقد البعض أن السير الشعبية ليست سوى مجموعة من الحكايات التي لا رابط بينها ولا حنفٍ منها سوى التلميح والسر • ولهذا

فإنها - طبقا لذلك الزعم - لا تدخل في نطاق الأدب القصصي الذي يجب أن تتوافر له عناصر معينة يقوم عليها بناؤه الفني • ولقد أثبتت الدراسات التي قامت حديثا لتلك السير خطأ هذا الزعم ، إذ كان من أهم النتائج التي توصلت إليها أن تلك السير الشعبية تتوافر لها كل العناصر الفنية المؤهلة لقيام عمل أدبي قصصي •

وأول عنصر من هذه العناصر هو « اختيار الموضوع » • فالناس جميعا يصادفون في حياتهم عددا لا حصر له من الأحداث والأشخاص قد توحى بموضوعات قصصية ، ومع ذلك فالفنان يتركها تمر دون أن يحفل بها ، وفجأة يختار موضوعا معينا في وقت معين ، ينظر إليه من وجهة نظر معينة ويتناولها بطريقة معينة تجعل منه في النهاية عملا أدبيا ، وغالبا ما يتحقق له ذلك من وجود ترابط قوى بين ثلاثة عوامل هي : -

١ - الموضوع الذي اختاره الأديب ليدير حوله قصته •

٢ - الواقع البيئي الذي يعاش زمن كتابة القصة •

٣ - نفسية الفنان التي يتفاعل في داخلها العاملان السابقان فتفاعل مزج لتخرجهما مادة جديدة تجد القبول لدى جمهور المتلقين حيث تلتقي مع نفسياتهم ووجداناتهم ، لأنها عبرت عن الأديب الذي هو واحد منهم ، فيتردد الصدى في نفوس الآخرين •





الأخرى تبعدها عن مجالات التفوق ، كما أن وضع عنجرة - بكطل عربي - أمام الروم مرة ، وأمام الفرس مرة ، بل وأمام قوميات أخرى أيضاً إنما هو محاولة لاثبات قدرة الشعب العربي على الوقوف أمام كل أعدائه المعروفين في تلك الحقبة الزمنية التي كتبت فيها السيرة ، وذلك عن طريق اثبات تفوق الجنس العربي على غيره من الأجناس .

ويزعم البعض أن سيرة عنجرة وضعت في عهد العزيز بالله الفاطمي (٣٦٥/٣٨٦ هـ) وبأمر منه ليلهي الناس عن ريب حدثت في قصره ، لهجوا بها في المنازل والأسواق ، فشاء العزيز أن يشغلهم عنها ، فأشار على كاتبه - يوسف بن اسماعيل - أن يطرّفهم بكتابة قصة عنجرة ، ففعل .

فمؤلف سيرة عنجرة بن شداد كان قد قرأ تاريخ عنجرة فلفته فيه أمور ، ثم سمع ماحكي عنه من روايات وأحاديث فانفعل بها عتسداً التقت بظروف واقعه وأحوال مجتمعه ، فانصهر كل ذلك في مخيلته ودفعه الى هضمه وإعادة اخرجاه في صورة عمل فني . فعنجرة يمثل حلقات كثيرة متداخلة في سلسلة الكفاح الفردي والجماعي ثم الجنسي ، وهذا الكفاح ليس كفاح عمل فحسب ، وإنما تواكبه الأخلاق القوية والخصال الحميدة ، وسيرة عنجرة كتب في أواخر القرن الرابع الهجري حين كان العالم الإسلامي يعيش فترة التقاء الحضارات الأجنبية وبالذات الأوروبية التي بدأت محاولة إيجاد متنفس لها في ثروات الشرق ، وإن انحسر مد الفتوحات العربية التي بلغت قلب القارة الأوروبية ذاتها . . . فكان لكل هذا تأثيره المباشر في ظهور دعاوى الشعبوية في الداخل ، والفروقات الصليبية من الخارج ، فضلاً عن أن العالم العربي آنذاك كان قد وقع تحت سيطرة أجناس دخلت الإسلام من غير أبناء الجزيرة العربية وبدأت تلعب دورها في الحياة العربية ، حاكمة وموجهة .

لكل هذا فإن اختيار المؤلف لشخصية عنجرة بالذات كان يتواءم وظروف البيئة السياسية والاجتماعية التي كان يعيشها العالم العربي آنذاك ، فعنطرة عربي من الجزيرة العربية ، والانتصار له انتصار لفضائل الشخصية العربية التي بدأت العصبية



بملك ولا ابن ملك - مثل خلفائهم الذين الهوا أنفسهم واعتبروا سواد الشعب عبيدا - وانما هو عبد حقيقى حطم قيود عبوديته وسار لينذل بشجاعة أعق الملوك ، من فرس وروم وغيرهم .

هذه الأهداف التعويضية التى حملها كاتب السيرة لعمله الفنى كانت ولاشك تحمل الراحة النفسية والرضى الوجدانى لذلك الشعب المغلوب على أمره ، مما دفعه الى الاقبال عليها بحب وشغف لتغلغل فى أعماق النفوس وتوارثه الأفراد جيلا بعد جيل ، مما يقطع بأن اختيار الموضوع لم يكن مجرد صدفة ، وانما جاء عن موهبه فيه مؤلف منفعل عزز عمله الأدبى بدراسة عميقة واعية ، وكان فى نفس الوقت نتاجا طبيعيا لمقتضيات العصر والبيئة .

وبعد اختيار الموضوع ، تأتى عملية من أهم العمليات التى تؤثر على البناء الفنى للعمل القصصى ، ألا وهى طريقة رسم شخصية البطل ، واختيار الخطوط والظلال التى تظهر تلك الشخصية بالشكل الذى يعنيه الفنان لتعبر تمبرا صادقا عن أحاسيسه ولتحقق أهدافه ومضامينه .

فمؤلف سيرة عنترة حاول أن يستغل هذه الشخصية أكبر قدر من الاستغلال دون أن يجردها من سماتها البهنية والتاريخية المعروفة لهذا اعتمد اعتمادا كبيرا على حقائق التاريخ فيما يتعلق ببطله وبالشخصيات التى عاشت معه وأثرت فيه ، والأحداث الكبرى التى وجهت حياته ولونتها ، ثم شعره الذى تمعد المؤلف أن يدخل قدرا كبيرا جدا منه فى صلب سيرته الى جانب قدر كبير آخر من التسعير الجاهل الصحيح - منسوبوا الى أصحابه الحقيقين - ليضفى على عمله مسحة صدق وظل حقيقة .

وفى المرحلة الأولى من حياة عنترة فى السيرة يسير المؤلف مع حقائق التاريخ سيرا دقيقا يكاد يجعل من عمله سرد حياة حقيقية لانسان معروف ، وذلك فى اطاره الزمانى

والواقع أن التاريخ لا يذكر كاتبنا فاطميا يدعى يوسف بن اسماعيل ، كما أنه لا يذكر ريبا حدثت فى قصر العزيز الذى يعتبر الميثب الحقيقى للدولة الفاطمية والذى يعتبر احتمال وقوع ريب فى قصره احتمالا بعيد التحقيق . فضلا عن ذلك فان سيرة عنترة لو أنها وضعت حقا بأمر الخليفة لحظيت برعايته ولاحقته بها الفاطميون ودعائهم ولأدريجها ضمن وسائل نشر تعاليمهم ولاتخذوها طريقا لبسط سلطانهم وتأثيرهم على العامة ولكن شيئا من كل لك لم يحدث .

ومن ناحية أخرى ، لو أننا ألقينا نظرة على مؤلفات ذلك العصر - لاسيما ما يخص المذهب الفاطمى - لوجدنا عددا كبيرا من الكتب يحمل اسم « السيرة » ويترجم لكبار شخصيات العصر كالمز ، والعزيز ، وجوه الصقل ، والمزيد الشيرازى ، وغيرهم من رجال الحكم القائم ، الأمر الذى يؤكد أن الفاطميين اتخذوا هذه المؤلفات - التى لقبوها بالسير - لتخدم أغراضهم السياسية عن طريق التأثير الثقافى فى الشعب العربى ، ومحاولة فرض مذهبهم على الناس .

وقد أحس الشعب العربى فى مصر ومن بينه ذلك القصاص المتفنن - بكل تلك الأحاسيس ، ووجد - بشاقب بصيرته - أن هذا هو المجال الذى يستطيع أن يفر اليه تمويضا عما يلقاه من عنث الفاطميين الذين استولوا على بلاده عنوة واغتصبا .

فعلى منوال سير الخلفاء الفاطميين ورجال دولتهم الأجانب ، راح المؤلف المصرى المتفنن يضع سيرة من طرازها ، تحمل نفس الاسم ، كما تحمل نفس المضامين التاريخية ، وتتفق معها فى المنهج والبناء العام وطريقة العرض ، ولكنها فى الحقيقة تتخالفها كل المخالفة من ناحية الهدف والقيمة الفنية باعتبار أن الفن هو الغذاء الروسى للبشر . فمؤلف سيرة عنترة يتجه الى الشرق لينتار بطله من هنالك - وهو ليس

الكبير ، ثم أحد أبناء الملك زهير ، ثم يعاديه أشهر فرسان الجزيرة وأكبر ملوكها فإذا انتقلنا الى مرحلة جديدة فالذي يعاديه هو ملك المناذرة حينما وملك القساسنة حينما آخر ثم لا يلبث أن يعادى قيصر الروم وكسرى العجم وغيرهما . فالقيلان وملوك الجان .

هذه الدقة في الانتقال بالبطل من مرحلة الى مرحلة تدل بوضوح على براعة الكاتب في اقامة البناء القصصى لعمله الأدبي ، كما تدل على أن هذا العمل موضوع طبقا لفكرة أساسية واخراج منهجي ، وانه من ناحية القيمة الفنية يعتبر رواية تتوفر لها كافة الأسس والسمات القصصية .



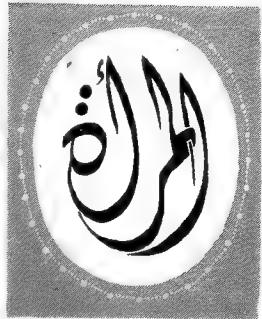
والمكانى ، أما المظهر الشكلي فقد وصف المؤلف عنتره في صورة تخيلها لبطل لا يشق له غبار ، فجعله مهول الخلقة ضخم الجسد متين البنيان مترجم ملامحه عن القوة والشجاعة منذ لحظة مولده ، وعندما يشب يسند اليه المؤلف جميع سمات الفارس العربي من شهامة وكرم ونجدة .

بذلك استطاع المؤلف أن يلبس بطله رداء من الحقيقة القصصية التي تجعله شخصية مجسدة تعيش وتتفاعل مع شخصيات معروفة ، وتشارك في أحداث معروفة ، وتتحرك في أماكن معروفة ، فلا تصبح بعد ذلك مجرد عمل تجريدي ، وإنما هي شخصية حية أكسبها المؤلف صدق التعبير فنال صدق التلقى .

ونماء الشخصية مع تطورها بتطور الأحداث عامل هام جدا في نجاح العمل الفني إلى حسن اختيار الموضوع وحسن رسم الشخصية . وكما نجح كاتب سيرة عنتره في هذين العاملين نجح في العامل الثالث ، حيث أخذ يبنى شخصية بطله ويطورها مع أحداث القصة بطريقة تدل على سلامة البناء الفني لعمله القصصى .

فالمؤلف يجعل عنتره وهو طفل يلقي كلها متوحشا ، فإذا ما كبر صار الكلب أسدا ، ولسنا في حاجة بعد ذلك لأن نخبرنا المؤلف أن بطله قد كبر وازداد قوة وشجاعة . ومن ناحية أخرى فإن عنتره في أول أمره يتزعم العبيد - وعلى رأسهم أخوه شيبوب - ثم هو بعد ذلك يتزعم فرسان بني قداد - وعلى رأسهم أبوه شداد - ثم هو يتزعم فرسان بني عبس وعلى رأسهم زهير - الملك - ولا يلبث أن يتزعم فرسان الجزيرة كلها وعلى رأسهم دريد بن الصمة وهانيء بن مسعود . وليس المؤلف في حاجة لأن يقرر لنا بعد هذا أن بطله قد أصبح فارس العرب لا فارسا من العرب .

وأعداء عنتره في أول الأمر عمه مالك ، وفي مرحلة تالية الربيع بن زياد الزعيم العبسي



« كما أن الانسان فقد الجنة بغروج آدم منها ، كذلك اغلقت امامه ابواب حقائق الشعر القديم . ومع ذلك فان كل انسان ما زال يحمل في قلبه جنة صغيرة ، وما زال يلج وراء اوترياد حقائق الشعر القديم ليتنسّم منها عبقره » .

والشعر القديم هو ذلك الأدب الشعبي المتوارث الفنى باللحقات الفنية . وقد قال يعقوب جرم هذه العبارة دفاعاً عن الأدب الشعبي أمام هجمات الكتاب فى عصره ، هؤلاء الذين شاموا أن يحوروا هذا الأدب ليبرزوا ما فيه من أفكار وصور ، طمستها - من وجهة نظرهم - وسائل هذا الأدب فى التعبير .

ومهمتنا فى هذا المقال أن نبحث زاوية من زوايا هذا الأدب ، تلك التى تبرز منها صور شتى للمرأة . وسوف نقصر بحثنا على نوعين من انواع هذا الأدب هما الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية .

فى الحكايات الخرافية الشعبية :

يقسم :

الدكتورة نبيلة ابراهيم سالم



والانسان بالحيوان ، والانسان بالعالم المحيط به ، المعلوم منه والمجهول . حقا انها تتناول كذلك موضوعات اجتماعية محددة ، مثل الزواج والحب والفقر واليتم والترمل والغرمان من الأطفال الى غير ذلك ، ولكنها لا تحملنا على الاقتناع ، تبعاً لوسائلها الخاصة التي سنبرزها وشيكاً - بأن حوادثها الجزئية تعيش في عالمنا الواقعي . فاذا تأملنا على سبيل المثال حكاية خرافية أصيلة فأننا نصادف مجموعة من الحوادث الجزئية تجمع بينها طريقة معينة في العرض . فاذا حاولنا أن نرد هذه الحوادث الجزئية الى الحياة الواقعية ، فأننا نشعر - على التو ، بأن هذا مستحيل ، لا لأن هذه الحوادث الجزئية ذات طابع سحري عجيب فحسب ، ولكن لأنها لا يمكن أن تعيش الا في الحكاية الخرافية . ولا يعني هذا أن الحكاية الخرافية منفصلة تماما عن عالمنا الواقعي وأناسه الواقعيين ولا تعتمد عليه البتة ، وإنما يعني أنه من السهولة بمكان أن تستمد الحكاية الخرافية أصولها وجوهر حوادثها من العالم الواقعي ، في حين انه يصعب تماما أن نرد مصادقاتها وحوادثها الى عالمنا الذي نعيشه .

ولما كانت الحكاية الخرافية تختلف في تكوينها اختلافاً كلياً عن الحكاية الشعبية ، فأننا نتوقع - بناء على ذلك - أن تختلف صورة المرأة في الحكاية الخرافية عنها في الحكاية الشعبية . ولذلك فانه يهمننا أولاً أن نبين الفروق الجوهرية بين كل من النوعين ، حتى ندرك الأساس النفسي والفني الذي ينبع منه تصوير شخصية المرأة في كل من الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية .

فما المخطوط الرئيسية التي توضع حداً فاصلاً بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية ؟

إننا نقول بآدى . ذى بدء : ان الحكاية الشعبية تحكى عن حادثة أو عن أمر من الأمور له مغزى خاص ، بحيث تحملنا على الاعتقاد بأن ما تحكى عنه إنما هو واقع نعيشه . ولذلك فهي تركز على الحادث أكثر من تركيزها على الأشخاص .

أما الحكاية الخرافية فهي شكل أدبي آخر لا يهدف الى تصوير حادثة أو أمر له أهمية بالغة . وإنما تهدف الى تصوير نماذج بشرية ، فهي تصور لنا علاقة الانسان بالانسان ،

نرى أن الخوف والأمل الجنوني والشغف الكبير، أحوال عاطفية تعيش مع بطل الحكاية الشعبية في مغامراته في العوالم المجهولة . وليس من الضروري أن يكون العالم المجهول هو عالم الجن والشياطين والغيلان ، إذ يكفي أن يقابل البطل في مغامراته البعيدة أناسا يختلفون عنه تماما في شكله وفي معيشتهم ، ويراهم أقرب ما يكونون الى الأشكال الشيطانية ، حينئذ يفقد البطل ادراكه لأول وهلة .

أما الحكاية الخرافية ، فالعالم المجهول يتمثل فيها بطريقة أخرى . فهي تعرف الجن والغيلان والنساء الساحرات والمردة ، كما تعرف الموتى في العالم السفلي ، وتعرف الطيور وصنوف الحيوان الغريبة . ولكن أبطال الحكايات الخرافية يختلطون بهذه الأشكال كما لو كانت مثيلتهم . وهم يقومون - رغم مقابلتها - بإجبارهم في هدوء وثقة ، ويتخيّلون المساعدة منها أو يحاربونها ثم يستأنفون سيرهم **فالبطل في الحكاية الخرافية تنقذه تجربة البعد بينه وبين هذه الأشكال ، كما أنه لا يقابلها مقابلة المتعجب بوصفها ظواهر ، وإنما يقابلها مقابلة المساوم معها ، فهي إما مساعدة له أو منقوطة .**

وخلاصة ذلك أن بطل الحكاية الخرافية بطل مساوم في سبيل الوصول الى مآربه . وليس لديه الأساس النفسى الذى يدفعه الى إبداء العجب من كل ما هو نادر وغريب . كما أنه لا يقوم بمغامراته مدفوعا بالرغبة فى الوصول الى ما يجهله ، إنما يصعد جبالا ويخوض بحارا لكي يصل الى أميرة تسكن هناك ، وهو يود تخليصها من سحرها . أو أنه يقوم بهذه المغامرات لأنه مكلف بتبعية يتحتم عليه القيام بها بنجاح . أما بطل الحكاية الشعبية ، فهو بطل واقعى يعيش حياة واقعية ، ولا يغيب عنه فى الوقت نفسه الاحساس بالعوالم المجهولة التى تحيط به . فإذا قام بمغامرة الى هذه العوالم المجهولة ، فإنما تدفعه المعرفة وحدها لخوض هذه المغامرات . وما يليق أن يرتد الى عالمه الواقعى مدركا أنه انسا ينتهى الى هذا العالم المعلوم ، وإن كان للعالم المجهول سيطرة كبيرة عليه .

هذا هو الأساس الأول الذى يمكننا أن نفرق - بناء عليه - بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية . وهو الأساس الذى حدا ببعض الباحثين أن يقول ان الحكاية الخرافية أدب صرف ، فى حين أن الحكاية الشعبية مزيج من الأدب والعلم . والواقع أن هذا الأساس تترتب عليه وجوه الاختلاف الأخرى بين النوعين . فلما كانت الحكاية الخرافية لاتهدف الى اقناعنا بواقعية حوادثها ، وإنما تنبغ أولا من الواقع الداخلى الذى عاشه الناس وما زالوا يعيشونه ، ثم تشكل ذلك فى جو من السحر والخرافة ، فى حين أن الحكاية الشعبية تحرص على اقناعنا بواقعية كل حادثة جزئية فيها ، لما كان الأمر كذلك ، فإننا نتوقع أن تختلف الحكاية الخرافية فى خصائصها الشكلية اختلافا كليا عن الحكاية الشعبية ، كما أنها تختلف عنها تبعا لذلك ، فى تصوير اشخاصها ، الأمر الذى نود أن نستخلص منه فى النهاية صورة للمرء فى كل من النوعين . وأول ملمح للخصائص الشكلية فى كل منهما هو الصلة بين العالم الماعش والعالم المجهول . فكيف تصور كل من الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية العالم المجهول وعلاقته بالمعالم المعلوم؟

ان العالم المجهول ينفصل عن العالم الزمنى الماعش فى الحكاية الشعبية . وليس معنى هذا أن هذا العالم المجهول لا أثر له فى الحكاية الشعبية ، بل أنه على العكس مهم فى تكوينها ، وهو ليس بعيدا عن عالمها الواقعى ، فمن الممكن أن يؤثر فى الحياة اليومية والاتصال به يولد فى الإنسان البطل تأملا من نوع خاص ، فهو يجذبه اليه ولكنه يرد عنه مرة أخرى : أى أن الإنسان يشعر بعلاقة قهرية بينه وبين هذا العالم ، وهو يثير خوفه وشوقه فى الوقت نفسه . ولعل أكبر مثال على ذلك حكاية الاسكندر الأكبر الشعبية . فلقد تلهف الاسكندر لرؤية ما فى العالم الآخر . ولكنه كان كلما اقترب منه شعر بجلالته وروعته ، كما كان يشعر فى الوقت نفسه بخوفه منه . وانتهى الأمر بأن ارتد الاسكندر عن هذا العالم الى عالمه الدنيوى وقد شاع فى نفسه احساس غريب هو مزيج من الخوف والقلق معا . وهكذا

أى أن الحكاية الخرافية ذات بعد واحد ، أما الحكاية الشعبية فهي ذات بعدين •

أما الخاصية الثانية التى تختلف فيها الحكاية الخرافية عن الشعبية فتتمثل فى أن الحكاية الخرافية مسطحة ، أما الحكاية الشعبية فتتميل الى العمق الواقعى • فشخص الحكاية الخرافية أشكال بدون أجساد ، وكأنهم يعيشون بلا واقع داخل وبلا عالم يحيط بهم • فإذا حكى الحكاية الخرافية أن البطل جلس يبكى ، فهم لا تفعل هذا لكي تنقل اليها حالة نفسية ، وإنما تتخذ من ذلك وسيلة للإستمرار فى السرد وإدراك الهدف • فما أن يفعل البطل هذا ، حتى تظهر له الكائنات المساعدة ، فتأخذ بيده لكي توصله الى هدفه • والبطل لا يمتلك - نتيجة لهذا الأسلوب التسطيحي - طاقة من الذكاء ، وإنما يمتلك الموهبة المقدرة له من قبل • ومن خواص هذه الموهبة أنها مؤقتة وليست دائمة • فهي تظهر فى فترة الأزمات التى يمر بها البطل ثم تختفى بعد ذلك •

ويندرج تحت هذا الأسلوب التسطيحي فى الحكاية الخرافية اختفاء الأبعاد الزمنية • فحكا أنها تصور شخصاً مسنة وأخرى صغيرة السن • وتحكى عن الأغ الأكبر والأغ الأصغر ، ولكنها لا تصور أناساً يعيشون فى الزمن ، بمعنى أنهم يهرمون ويعيشون الماضى والمستقبل فالأميرة تنام مائة عام ثم تصحو وهي ما تزال شابة جميلة ، وكأنها لم تكبر يوماً واحدا •

أما الحكاية الشعبية فهي تصور بطريقة واقعية شخصاً واقعية لا ينقصها العمق الجسدى أو الروحى ، كما أنها تعيش فى الزمن • فهي تعيش الحياة الحاضرة بما فيها من حوادث وتعيش الماضى الذى عاشه أجدادها ، وتعيش المستقبل الذى يعيشه أبنائها • هذا فضلاً عن أنها تعيش فى المكان الذى تلعب فيه الحوادث دورها فالبطل ليس فى حاجة الى التنقل الكثير كما يفعل بطل الحكاية الخرافية • وإنما هو فى حاجة لأن يفتح عينيه ويصيح بأذنيه الى الحوادث التى يعيشها • فهو بطل يرى ويسمع ، فى حين أن بطل الحكاية الخرافية بطل متجول مقامر •

ولا يعنى الأسلوب التسطيحي فى الحكاية الخرافية أنه سطحي ، كما أن العمق الواقعى فى الحكاية الشعبية لا يعنى العمق النفسى • وإنما ينبع هذان الأسلوبان من دافع نفسى محدد ، سندركه وشيكاً - وهو يختلف فى الحكاية الخرافية عنه فى الحكاية الشعبية • فلا يحق للبعض أن يتصور - بناء على ذلك - أن الحكاية الشعبية متطورة عن الحكاية الخرافية • فكثير من الباحثين يرى على العكس من ذلك أن الحكاية الخرافية أكثر نضوجاً من الناحية الفنية •

وثمة فرق آخر بين النوعين ، هو أن الحكاية الخرافية تنحو منحى تجريبياً على العكس من الحكاية الشعبية • ذلك أن الأولى لا تنحو الى تصوير العالم الحسى تصويراً محسوساً ، وإنما هى تخلقه خلقاً جديداً وتسحر عناصره ، أى أنها تخلق عالماً خاصاً بها • ومثل الحكاية الخرافية مثل الصورة داخل الأطار ، والتى تبرز من خلال الأضواء والظلال ، على العكس من التمثال الذى يستغنى عن مسنده العناصر ويستعاض عنها بالأصابع • • ولهذا فإن الألوان والمعدن البراق يلعبان دورهما فى الحكاية الخرافية ؟ فالنابغة سوداء ، والأشياء المألوفة للبطل إما من الذهب أو من الفضة ، الى غير ذلك • وكل هذا من خواص الأسلوب التجريدى ومن خواصه كذلك أن الحكاية الخرافية لا تعرف سوى النهايات : غنى وفقير ، وسى الحظ وحسن الحظ ، وشاب ومسن •

وبالمثل يندرج الأسلوب الانعزالي تحت النزعة الى التجريد • فالبطل منعزل عن الزمان والمكان ، ومنعزل عن الأهل والأقارب • بل أن الأحداث الجزئية تبدو منعزلة بعضها عن البعض • فزوجة الاب القاسية تطرح أمام ابنة زوجها المسكينة أكواماً من الجيوب المختلطة وتكلفها بفرز هذه الجيوب بعضها عن بعض ، وأن تتم ذلك فى فترة وجيزة • ثم تاتي الطيور الخيرة لتساعد الابنة فى أداء مهمتها القاسية ، بحيث أنها تنجز العمل فى ميعاده • ولا تستطيع زوجة الأب أن تفهم ذلك ، بل إنها لا تحاول أن تفهمه فتعيد الحدث نفسه ، وكأنه منعزل عما قبله ، فتطرح أمامها أكواماً أخرى لتفرزها •

لقد ساد الرأي زمنًا طويلا أن الحكاية الخرافية وظيفتها التسلية فحسب ، في حين أن الحكاية الشعبية ، بسبب اتجاهها الواقعي ، تهدف إلى غرض تعليمي . وإذا كان الرأي لم يتغير بالنسبة للحكاية الشعبية ، فإن آراء الباحثين قد تغيرت كثيرا بالنسبة للحكاية الخرافية بخاصة بعد أن اقتصمتها فروع كثيرة من العلم باهتماماتها ، فقد تعرض لها العلماء الأنثروبولوجيون ، وعلماء النفس والأدباء باحثهم ، كل من زاوية اهتمامه الخاص . وبناء عليه فقد انكشف القناع عن أهمية هذا النوع الأدبي ولم تعد وظيفته التسلية كما كان شائعا .

إن الحكاية الشعبية تحكي عن الإنسان الواقعي في غمار الحوادث التي يعيشها . فهي تمزج أحيانا وتكون جادة أحيانا أخرى ، وهي تفتش قلقه ونواحي اهتماماته في العالم الواقعي وفي العوالم المجهولة التي تحيط به . ومن ثم فهي تنقل هذه الأحوال نفسها إلى السامع ، وتتركه وقد أثارت في نفسه الحيرة والقلق شأنها شأن الأدب الذاتي .

أما الحكاية الخرافية فهي تتحرر من الإحساسات الكهنتية ، وتنتحر من الحوادث والتجارب الفردية ، ومع ذلك فهي تقدم بوسائلها الخاصة جوابا شافيا عن السؤال الذي يدور بخلد الشعب عن مصيره . وكأننا نود أن نقول للإنسان هكذا ينبغي أن تعيش خفيلا متقاتلا متحركا مقامرا ، مؤمنا بالقوى السحرية في عالم الغموض الذي تعيشه . ذلك لأنها تحول كل ما هو ثقيل في عالم الواقع وكل ما هو غير مرئي إلى أشكال خفيفة مرئية مناسبة في دائرة الوجود عن طريق التلاعب الحر . اننا لا نرى ما هو خلف الأشياء والشخص ، وإنما نراها هي وحدها . كما أن هذه الشخص لا تعرف من أين أتت ، ولا إلى أين تسير ، ولماذا جاءت ، ولأي غرض ، ومع ذلك فهي تعيش في الوجود الكلي لا الجزئي إن الإنسان الذي وجد نفسه مهددا في حياة لا يدرك لها مغزى ، هذا الإنسان الذي يصور غموض هذا العالم وأشسكاله القريبية بطريقة

وهنا تأتي إلى الخاصية الأخيرة التي تميز النوعين أحدهما عن الآخر ، وهي خاصية التسمي والتسمك بالحياة ، رغم ما فيها من شورو . فالأشياء والأشخاص تفقد جوهرها الفردي ، وتتحول إلى أشكال شائعة خفيفة الوزن والحركة . فالحكاية الخرافية تسمو بأشخاصها فوق الواقع الداخلي والخارجي وهي تفرغهم من عواطف الغضب والثورة والمقد والحسد ، لكي تدخلهم في غمار الحوادث التي تنتفي عنها صفات الكآبة والظلمة ، وينتفي عنها الإحساس بالتعب ، وحيث ترن - رغم كل ذلك - أصداً أهم موضوعات الوجود الإنساني .

ومقدرة الحكاية الخرافية على التسمي أكسبتها القدرة على امتلاك الحياة والتعلق بها لا النفور منها . فخصوصها تتحرك في خفة من أجل الوصول إلى الهدف . وهي لا تقف في واقع ثقيل متعب كما هو الحال في الحكاية الشعبية .

وهكذا نرى أن الأسلوب التجريدي والانزالي وكذلك الميل إلى التسمي ، كلها وسائل تتخذها الحكاية الخرافية لكي تخلع على بطلها صفة الشفافية والخفة ، ولكي تجعله مليئا بالثقة والأمل . فهو بطل متعزل ، ولكنه يتحرك في انسجام مع العالم كله . ولا يعني انزاله سوى عزوفه عن تلك الروابط الواهية التي تربطه بالقيم النسبية . ولكنه من أجل هذا السبب نفسه أصبح حرا في الدخول في علاقات أخرى جوهرية . ثم تأتي الموضوعات السحرية لتمثل قمة الأسلوب الانزالي التجريدي . فكل موضوع في الحكاية الخرافية يتخذ طابعا سحريا عجيبا ، لأن شخصها خفيفة الوزن والحركة ، وهي على أهبة لأن تخوض غمار كل الحوادث ، مهما كانت بعيدة عن تصورات الإنسان .

وربما استطعنا أن نتساءل - بعد أن حددنا خصائص كل من الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية - عن وظيفة كل منهما ، فما هي الاحتياجات الإنسانية التي تكميها كل من الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية ؟ وماذا تقدم الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية لسامعيها ؟

ملبئة بالثقة وقادرة على الدخول في كل ما يحيط بها من روابط وعلاقات وفي وسعها أن تسيطر على كل ذلك .

ولعلنا نستطيع بعد هذا التوضيح الذي لاغنى عنه لفهم طبيعة شخص هذين النوعين أن نعرض صورة المرأة في كل من الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية . ولنبدأ بالحكاية الخرافية .

لعل من الصور المألوفة في الحكاية الخرافية، أن المرأة الجميلة الطيبة في وسعها أن تحول الإنسان الشرير المسوخ في صورة حيوان عن طريق الكلمة الطيبة أو المعاملة الحسنة إلى رجل جميل تتزوج به فيما بعد فيعيشان حياة راضية هنيئة . ويعلق نوفاليس ، الكاتب الرومانسي المشهور على ذلك فيقول : « إن الإنسان إذا انتصر على نفسه ، فإنه يتغلب في الوقت نفسه على الوجود فإذا بهالم السحر يبدو أمامه . إن الحب يتحول إلى أمير جميل في اللحظة التي يلتقي فيها الحب والرعاية . هذا الحادث ربما حدث ما يشبهه إذا استطاع أن يحب الإنسان الشر وينتصر عليه عن طريق هذا الحب . » هذا هو تفسير نوفاليس لهذا الرمز الذي كثيرا ما نصادفه في الحكاية الخرافية . وإذا كانت الحكاية الخرافية مليئة بالرموز ، فإن الرمز الصادق على أي حال يقبل أكثر من تفسير . ولكننا لا نود أن نحمل الرمز أكثر مما يحتمل فنحن أمام إنسان مسوخ في صورة حيوان



نَهَزَه في الحكاية الشعبية ، يعيش في المجال المحمي للحكاية الخرافية غموض هذا العالم . والاجابة التي تقدمها الحكاية الخرافية عن أحوال الإنسان اجابة قاطعة لا عن طريق التفسير والشرح ، وإنما عن طريق وسائل عرضها السحرية . وهي لا تهدف من وراء ذلك إلى أن تدفع الإنسان إلى الاعتراف بالواقع الداخلي أو الخارجي أو إلى الإيمان بشيء ما ، وإنما تود لو أن الإنسان لم يشغل نفسه بكل هذا ، وعاش خفيفا في الاجواء السحرية ، تلك الاجواء التي رآها الإنسان القديم لازمة لحياته ، وما زال الإنسان الحديث يراها ضرورية له كذلك .

ولهذا فان الحكاية الخرافية تعد الادب هو المعبى عن الرغبة . وليست هي الرغبة البدائية المفعنة ، ولكنها الرغبة الملحة في تغيير وجود الإنسان الداخلي بل وتغيير الوجود كله . وقد تعبر الحكاية الشعبية عن رغبة انسانية وتحققها له في النهاية ، ولكنها تهدف إلى تحقيق رغبة جزئية ، وهي تفعل ذلك في الجوانب الواقعية القائمة المحزن .

لقد رأى اندريه بولس الباحث الفولكلوري أن الحكاية الخرافية تستعين دائما في عرضها بالسحر وبكل ما هو رائع . ذلك أن هذا الشيء الرائع هو الضمان الوحيد لوجود الإنسان بعد أن الغاء عالمنا إلا أخلاقي . كما أنه رأى أنها ابتعدت عن الزمان والمكان والشخص التاريخي لأنها كلها معالم هذا العالم اللا أخلاقي . وبذلك أصبحت الحكاية الخرافية صورة معارضة للواقع في ظاهره ولكنها ليست معارضة للواقع الحقيقي كما تؤمن به .

ونستطيع أن نستخلص من ذلك كله أن شخص الحكاية الشعبية تنمو من الصورة العسكرة في نفس الإنسان ، ومن احساسه بالقوة الأسرة التي تربطه بين حوله وبما حوله وبالزمان والمكان والحوادث التي يعيشها . ومن خلال ذلك تتحرك في واقع قائم ليس في وسعها أن تنفصل عنه . أما شخص الحكاية الخرافية فهي تنمو من الهدوء الداخلي . فهي وإن لم تعرف من أين جاءت وإلى أين تروح ، كما أنها لم تعرف شيئا عن القوى المؤثرة في كيانها ، وكيف تمارس هذا التأثير ، إلا أنها

والهواجس الكاذبة ، فإذا بها تفقد كل شيء
ولا تجد سوى ظلام مروع .

وهذه صورة ثالثة للمرأة • انها زوجة
الصيدا الفقير الذى كان يسكن معها فى عش
هادى على شاطئ البحر ، وكانت مهمة الزوج
أن يخرج ليصطاد السمك • فيبيع بعضه ،
ويأكل بعضه الآخر مع زوجته • ولم يكن
الرجل يود أن يفتر من حياته قيد أنملة ،
أما الزوجة فكانت تعتمل فى نفسها دوافع
الطموح والرغبة • وذات يوم خرج الصياد
ليصطاد كعادته ، ورمى سمكته فى عرض
البحر ، فإذا بسمكة غريبة تطلع فيها وتحدث
اليه وترجوه أن يتزكها لأنها ليست سمكة
طبيعية ، ولكنها أمير مسوخ • فطرح بها
الرجل فى البحر ، ورجع خاوى اليدين لزوجه
فلما سألته عن رزقه حكى لها مآزاه • حينئذ
ظهرت بوادر الرغبة العارمة فى نفس المرأة •
فقد انهارت عليه تأنيبا لأنه ترك الفرصة
النادرة تقلت من يده دون أن يستغلها • فقد
كان فى وسعه أن يتمنى شيئا من هذا الكائن
الغريب • ودفعته المرأة لأن يرجع الى البحر
ويصاود التجربة لعله يجد السمكة الغريبة
ويتمنى عليها لزوجه بيتا بدلا من هذا العش
الذى تعيش فيه • وفعل الرجل وظهرت له
السمكة ، وأخبرها بأن رغبات زوجته لا تتفق
مع رغباته فهي ترجو بيتا تسكنه بدلا من هذا
العش ، وتحقق للمرأة مطلبها • ثم دفعت المرأة
زوجها مرة أخرى لىسكى يتمنى لها حصنا ثم
قصرا • وتحقق لها كل ذلك وأصبحت ملكة •
ولكنها لم تكف بذلك فتمنت أن تكون الها ،
لأنه ليس هناك من يفوق الآلهة قوة ، وعندئذ
أجابته السمكة الرجل ، اذهب الى زوجتك
فسوف ترى كل شيء • فعندما رجع الرجل
وجد أن زوجته قد طارت الى علو شهاق فى
عنان السماء ، ثم هبطت لكى تسكن العش الاول
الذى رفضته •

ان السعى وراء الامل يصنع الانسان ، وفى
هذا المجال نجد امرأة الصياد أكثر أهمية
وأبعد يقظة من زوجها الذى لم يكن يجرى وراء
أى هدف فى حياته • ولكن الخطا الاكبر الذى
وقعت فيه المرأة وحطم حياتها ، هو أنها لم

أو فى أى شكل قبيح • وهو يظل هكذا فى انتظار
الانسان الذى يفك عنه السحر • فإذا بالمرأة
الجميلة تخلع عنه هذه الصورة المؤلة وترده
الى طبيعته الخاصة به • فهل هذه تجربة
انسانية قديمة أم انها رغبة انسانية بالغة فى
التقدم ؟ انها كلاهما ولا شك • فالرجل الغريب
المهدد ، الطرود من المجتمع ، فى وسعه أن
يسترد ملامحه الانسانية ، اذا وجد المرأة
الانسانة التى تمنحه الحب الصادق ، فتجذبه
اليها بدلا من ابعاده عنها ، فإذا بهذا الانسان
الطريد يصبح مخلوقا جديدا ، وكان سحرا
رائعا خلصه من عذابه وآلامه ، وأضفى عليه
جمالا رائعا • اذ أننا نلاحظ أن هذا المخلوق
المسوخ يتحول الى رجل اجمل من غيره من
الرجال الذين لم يمسخوا •

ألا تقدم تلك التجربة صورة صادقة للمرأة
التي فى وسعها حق أن تحول الشئ الى خير
عن طريق الحب ؟ بل أليست هذه فكرة رائعة
يمكن أن تبرزها الاعمال الفنية الذاتية فى
أروع صورة ؟ •

ولعله كذلك من الصور المألوفة للمرأة فى
الحكاية الخرافية ، تلك التى تتزوج برجل يكتشف
حياته بعض القموص • وعلى الرغم من ذلك
فهو يحب زوجته ويهيء لها حياة سعيدة رغدة ،
بل ويطرح أمامها كنوزا من الذهب واللاذئ
الشمسية • ثم هو يحرم عليها بعد ذلك أن تفتح
حجرة واحدة فى البيت الذى تسكنه ، ويقدم
لها فى الوقت نفسه كل وسائل الإغراء لفتح
هذه الحجرة المحرمة ، بأن يقدم لها مفتاحها
تصونه معها • وتندفع المرأة لفتح هذه الحجرة •
فإذا بها لا تجد سوى ظلام مروع • فتفلق
الحجرة وهي تعتقد أن سرها لن ينكشف أمره •
ولكن المفتاح يقع من يدها وهي تفلق الحجرة ،
وتنطبع عليه بقعة من الدم لا تزول مهما حاولت
المرأة ازالها بكافة الوسائل • وتكتشف جريمة
المرأة لزوجه ، فإذا بها تفقد كل شيء : تفقد
الرجل وتفقد العيشة الرغدة ، ولا تقم سوى
المسرة والندامة • فهذه صورة أخرى للمرأة
التي بدلا من أن تتم بالهدوء والسعادة التى
قدمت لها ، تترك نفسها فريسة للوساوس.



نظم من الطبيعة الالهية سوى القوة . ولم تكن تسعى وراء القوة بوصفها وسيلة ، وانما سمعت اليها في حد ذاتها . وليست القوة في الحقيقة مطلبا شريفا ، فليس هناك انسان يود أن يعيش ضعيفا ، وكلما كان نصيب الانسان من القوة اكبر ، كلما كان تأثيره في الحياة ابعد مدى ، ولو ان زوجة الصياد عاشت التجربة منذ بدايتها بقلب مفتوح ويدين مفتوحتين وادراك واضح وعزيمة صادقة ، ومران في كل الامور لامسكت بزمام القوة الايجابية وصعدت درجات السلم في نجاح . ولكنها كانت تتخبط في الفراغ من درجة الى أخرى ، حتى ارتدت الى النقطة التي بدأت منها .

يعمله اينما ذهب حتى لا تلغونه زوجته ، ولكنها مع ذلك خاتنه مائة مرة . وكانت علامة كل خيانة خاتما ، فاصبح معها مائة خاتم كانت تطلع عليها كل من تود مصادقته، ساخرة من زوجها .

وبعد ذلك فان الحكاية الخرافية عبرت في وفرة عن اللاوعي الباطني الذي تعيش فيه الفتاة في فترة البلوغ . وربما غاب هذا الفهم عن كثير ممن تتخذهم الحكاية الخرافية يتناولها للموضوع تناولا سحريا تجريديا . ولكنه لم يغب عن دارسي الحكايات الخرافية سواء اكانوا من الادباء ام من دارسي علم النفس .

وربما كانت قصة الفتاة التي تخطفها جنية أو ساحرة في سن التضوج السابق للزواج، وتأسرها داخل قلعة بعيدة وراء البحار وفي أعلى قمم الجبال . ربما كانت هذه الحكاية نموذجا لغيرها من الحكايات التي كثيرا ما ترد في مجموعات الحكاية الخرافية في جميع أنحاء العالم . ومن أوصاف هذه القلعة أنها خالية من الابواب ، وليس بها سوى شمسباك واحد في أعلاها تدخل منه الجنية متسلقة على شعر الفتاة بعد أن تناديه من أسفل لكي تسدل اليها شمسرها الذهبي ، ثم يقترب الامير الجميل متجولا حول القلعة ، فيسمع صوت غناء الفتاة ويشاهدها من أسفل ويقع على التراسير حبها ولكنه لا يمكنه الصعود اليها الا بعد أن يكتشف الطريق الذي تصعد فيه الجنية ، فيستخدمه في غيابها ويصعد الى الفتاة التي يصيبها الذعر في بادئ الامر . ثم ترتقى في أحضانها بعد ذلك وتكتشف الجنية الامر ، فتطرد الفتاة من القلعة وتلقها في سحابة وتتركها تتجول في قلب الفضاء حتى تهبط في مكان ناء يخلو من البشر وتلد الفتاة طفلها من الامير الذي زارها . وأما الامير فتصيبه الجنية بالعمى . ولمسكنه

على انه يتحتم علينا الا نفهم من هذه الحكاية جانبها السلبي فنحسب . فهي ولا شك تخفي جانبها ايجابيا لا يخفى على القارئ . فالزوج الصياد كان يمتلك الصلة بالقوى الالهية ، فقد عاش وحده تجربته مع السمكة ، ولكن كان يعيش بلا بصيرة وبلا وعي . لقد استقبل المؤهبة السحرية استقبالا سلبيا . فلم يحاول أن يساوم مع القوى المساعدة أو حتى يتعرف عليها . وفي مقابل ذلك كانت زوجته تعيش في المجال الانساني في وعي ويقظة ، فسيطرت على زوجها وكانت هي التي تدفعه للحركة . وكل عيبها أن رغباتها تجاوزت الجزء الى المطلق .

ان الادب الخرافي مليء بالحكايات التي يقف فيها الرجل في الجانب السلبي بالنسبة للمرأة لقد طلبت فتاة من القوة السحرية التي عرضت مساعدتها عليها ، طلبت أن تمنحها في بادئ الامر بقرة ثم بيتا صغيرا ثم ملابس فاخرة ورياشا ، وأخيرا طلبت منها الرجل . ثم تلك التي تزوجها عفريت وحبسها داخل صندوق

وبعد كل هذه الصور التي عرضناها للمرأة لم تنس الحكاية الخرافية أن تصور المرأة الشريرة ممثلة في زوجة الاب القسامة والاخوات الحاقداات ، أولئك اللاتي يقنطن على ابنة الاب الجميلة ، فيهننها ويكلفنها بأفذر الاعمال واقسامها ، ويحاولن أن يحطن بينهما وبين الفرص الجميلة ، ولكن ما يلبث أن يجازى الشرير بشره ، في حين يلقي الطيب خيرا كبيرا جزاء طيبته .

وهكذا نرى ان النماذج التي تقدمها الحكاية الخرافية للمرأة ليست سوى نماذج انسانية حقيقية ، وان تلفت برداء السحر والخرافة ، وكلها تتبع ولاشك من احتياجات الانسان النفسية ولا يسعنا سوى أن نحيل القارئ الى قراءة نماذج من هذه الحكايات متمثلة مرة اخرى في حكاية « الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس » ، وحكاية « انس الوجود مع محبوبته الورد في الاكام » وهما حكايتان في الف ليلة وليلة ، لكي يدرك كيف أن الأسلوب الانعزالي التجريدي التسطيحي وسيلة رائعة تستعين بها الحكاية الخرافية لتصوير نماذجها تصويرا سحريا خفيفا ، بعيدا عن ثقل العالم الواقعي وكأبته .

فاذا تركنا الحكاية الخرافية الشعبية ، فاننا نتقل من علو شامق هابطين الى الارض ، ذلك لاننا نتقل من عالم السحر الغريب الى عالم الواقع المسالوف . فاذا شئنا أن نقدم نماذج للمرأة من خلال ما سبق أن ذكرناه عن الحكاية الشعبية ، فاننا ننتظر أن تكون هذه النماذج مرتبطة في حركاتها وتصرفاتها بالواقع الذي تعيشه . فالمرأة التي يخونها زوجها لا تنتقم لها القوى الغيبية ، بينما تظل هي امرأة جميلة لا تعرف أثرا للحد والانتقام ، وانما تتصرف تصرفا واقيعيا صرفا . فنظل تبحث عن أفذر رجل في بلدتها لكي تخون

يتحسس طريقه ويصل الى الفتاة مقتفيا أثر صوت غنائها . وتجتمع به الفتاة وتبكي . فتسقط قطرة من دموعها على عيني الامير فيرتد مبصرا . حينئذ يجتمع شملهما وتعيش الأسرة في سعادة الى الابد .

ان الحوادث الجزئية التي تمر بها الفتاة في هذه الحكاية وما شابهها من حكايات ، انما هي رموز للأحوال اللاواعية التي تعيشها منذ أن تبدأ في النضوج حتى تتزوج ، ونلاحظ أن الفتاة تجتاز المراحل المختلفة ، مرحلة بعد الاخرى ، وان تم هذا الاجتياز في الم وقلق . لقد استنولت الجنية على الفتاة من أمها ، لان الام سرقت الثياب الذي اشتتهه أثناء فترة حملها من حديق الجنية . وقد تمت عملية السرقة في حالة من الرغبة العارمة ومن الخوف والقلق . ولكن كان على الام ان تدفع ثمن ذنبها بأن تسلم الفتاة للجنية في سن الثانية عشرة أي في فترة بلوغها . ومعنى هذا ان الام بسبب رغباتها الذاتية ، دفعت بالفتاة لان تعيش في القلعة الثانية ، أي داخل لواعيها . ولكن الفتاة سرعان ما اعتادت الحياة داخل القلعة ونسيت أمها ، وصارت تقتل الوقت بالفناء وبالأعمال الاخرى . أي انها بدأت تتحلل من رابطة الام وروابط الطفولة ، ثم تخلصت الفتاة من الجنية ومن أسر القلعة بعد ذلك ، وان تم هذا في عذاب وآلم ، وذلك حينما ظهر الامير في حياتها ومنحها الحب . ومعنى هذا أن الفتاة بدأت تدخل في مرحلة ثالثة تحررها من المرحلة الثانية . ولم يكن أسر الفتاة وصعود الامير اليها ، وما أصيب به من عوى ، ثم تجوالها الطويل وهي ملقعة في سحابة لم يكن كل ذلك سوى وسيلة للوصول الى المرحلة الثالثة ، مرحلة السعادة البالغة . لقد تحتم على الفتاة أن تتعلم لكي تتحرر من الماضي ، وتتبع الامير وتصبح أبا ومملكة .

فانت شجاع وعادل وقوى • غدا ستبلغ الواحد والعشرين من عمرك ، وعما قريب ستصبح ملكا • وحتى يأتى هذا اليوم ، خذ ما شئت من الخيول ، وما شئت من الذهب واخرج للقنص ، واستمتع بحياتك ، ولا تنس أن تصلى للآله ، وأن تبحث لك عن زوجة صالحة • فى خلال ستة أشهر ينبغي عليك أن تكون متزوجا • وكانت الام جالسة وهي تصفى لهذا الحديث • وما أن نطق الملك بالكلمات الأخيرة ، حتى قالت لنفسها : « بعد ستة أشهر لن تكونى بعد ذلك سيدة القصر » فلما انصرف الملك قالت لابنها : « استمع الى يا ولدى : اخرج الى القنص كما قال لك والدك ، وخذ ما شئت من الخيول والذهب واستمتع بحياتك ، وصاحب من شئت من النساء • ولكن لا تتزوج فانت ما تزال صغيرا • » ولم يرد الابن على قولها ولكنه طأطا رأسه •

وبعد وقت علم الملك أن ابنه لم يعثر بعد على فتاة يتزوجها ، فقال له : « اذا كنت ياولدى تتراوى فى الزواج ، فسوف أبحث لك عن الفتاة التى تصلح أن تكون زوجة لك • » وبعد أيام دعا الملك صديقا له مع ابنته • وأعجب الولد بالفتاة وأحبها وقرر أن يتخذها زوجة له • وسعد الأب بهذا القرار وشرب مع ابنه نخب سعادته • وكانت الام جالسة ترى وتسبح • فقالت على التو : « ونخبى أنا ، ألا تشرىانه ؟ » وسرعان ما أفرغت الخمس فى الكؤوس وشرب الجميع نخب الأم • وما كاد الأب يشرب كأسه حتى تغير لونه وسقط على الارض ميتا •

لم يعرف الابن شيئا مما حدث • ونام فى حجرته حزينا بعد أن دفن والده • فاذا بشبح أبيه يظهر له ويقول : « ان أمك أعطتنى السم انك أنت الملك ، فانتقم لى • » واستيقظ الابن

زوجها معه ، كما سبق أن خانها مع خادمتها • (حكاية الحشاش مع حريم بعض الاكابر - ألف ليلة وليلة) • والمرأة اذا أحبت ، لا تعيش حياة الحب فى جو من السحر ، وانما تظل تنتظر وتقامى العذاب النفسى حتى يحضر لها حبيبها المهر اللازم ويفوز بها • وقد تكره المرأة زوجها وتتمرد عليه وهي تشعر بقوة شخصيتها وبأنها تستطيع أن تفعل ما ييجز عن فعله • ولكنها لا تتصرف تصرف زوجة الصياد ، تلك التى خاضت تجربتها فى حركات خفيفة بعيدة عن الانفعال الانسانى الواقى ، وانما تفعل كما فعلت الأميرة ذات الهمة فى السيرة المعروفة باسمها • لقد كانت ذات الهمة تكره ابن عمها بسبب ضعفان قديمة ، أما ابن العم فكان يحبها حبا عارما الى درجة أنه استعان بكبار الرجال لكى يزوجه بها • ولكن ذات الهمة أصرت على رفضه بخاصة بعد أن خدعها ودخل بها فهجرته وأرادت أن تؤكد له قوة شخصيتها • ومن ثم فقد أصبحت ذات الهمة بظلة مرموقة ، بل زعيمة على جيش كبير • وبذلك أصبحت ذات الهمة مثالا للمرأة التى تثبت وجودها فى الحياة عن طريق العزم والنضال والايمان •

والحكاية الشعبية لا تعرف الرموز فى وفرة كما تعرفها الحكاية الخرافية • فاذا حكيت عن مسائل نفسية تختص بالمرأة ، فلا ترمز لذلك ، وانما تحكى عن الحدث بتفصيلاته المتعددة وبطريقة واقعية • ولعل القصة التالية تبين لنا ذلك :

يحكى أن ملكا قويا كان يحكم فى مملكة من الممالك : وقد كان هذا الملك عادلا كريما طيب القلب بقدر ما كان قويا • وكان لهذا الملك ولد قسا عليه فى تربيته حتى يصلح لان يكون ملكا قديرا مثله فيما بعد • ولما بلغ الابن الواحد والعشرين من عمره قال له أبوه : « استمع الى يا ولدى ، انك تعرف مقسدار حبي لك ،

مذعورا ، وهب من فوره ، وامتنطى صهوة جواده وذهب الى صديق عزيز لديه ، وقرع بابه وقال له : « استمع الى يا صديقي ، ان الحظ العاثر يقتفى اثرى ، اننى ذاهب الى حيث لا أدري ، اذهب فى الصباح الى محبوبيتى واخبرها بذلك . وبلغها كذلك أن تسكن الدير فانا لن ابحت عن زوجة بعدها . ثم خرج وهو يقول : « لبيك ياوالدى ، سوف انتقم لك » . وخرج الشاب هائما على وجهه ، وعاش فترة بعيدا عن وطنه . ولكن الشبح طهر له مرة اخرى وأعاد عليه عبارته السابقة ، فقرر الابن ان يرجع الى قصر أبيه ، ولكنه زار صديقه من قبل وسأله عن محبوبته . فاخبره بأنها توفيت فى الدير . فسأله عن أمه ، فقال له ، انها ما تزال تعيش وأصبحت ملكة على البلاد . فدخل الابن القصر ، وقابلته أمه وسألته عما كان يفعله أثناء تلك الغيبة الطويلة . ولكنه قبل أن يجيب عن سؤالها ، طلب منها أن تعاء له الطعام لأنه جائع ، فلما جلس ليأكل معها قال لها : « انك يا امي تريدين أن تعرفي مافعلته خلال تلك الغيبة الطويلة . لقد كنت أتجول فى أنحاء العالم . وقد تزوجت وغدا سستكون زوجتى هنا معنا ، فلما سمعت الام ذلك قالت له : « سوف تأتي زوجتك غدا ، انه لشيء جميل حقا ، هيا اذن نشرب نخب سعادتكما » . ولما سمع ذلك الابن ، انتزع من وسطه خنجرا وقال لها : « اسمى منى يا امي : انك ترغبين فى اعطائي السم : وأنا اسمحك على ذلك .

اما أبى فلن يغفر لك . لقد ظهر لى شبحه أكثر من مرة وطلب منى أن انتقم له ، فاذا لم تشربى الكأس الذى أعدته لى فسوف اقتلك بخنجرى ورفعت الام الكأس وشربته . فلما جاءت على آخره ناداها : « أطلب منك العفو يا أمى المسكينة » . ولكنها اجابت : « لا . لن اصفع عنك » . ثم تغير لون الام وسقطت جثة هامدة ، اما الابن فقد تلا صلواته وامتنطى صهوة جواده ، وخرج فى الليل المظلم ، ولم يره أحد بعد ذلك .

وصورة المرأة هنا ليست غريبة عن صورة والدة هاملت أو والدة أوريستوس ، وهما الصورتان اللتان عبر عنهما الادب الذاتى أروع تصوير ، كما انها هي بعينها والدة فتاة الحصن ومع ذلك فالحكاية الشعبية تصورها فى صورة تختلف كل الاختلاف عن الصورة الاخرى . فهي واقعية تماما على خلاف الحكاية الخرافية . وهي موضوعية للغاية على عكس الادب الذاتى ومع ذلك فان السرد الموضوعى المباشر نقل الينا كل حركة وكل انفعال . وبعد فلعلنا استطعنا أن نقدم نماذج متنوعة للمرأة فى كل من الحكاية الخرافية والشعبية . ولعل القارئ يدرك بعد ذلك كيف ان الادب الشعبى غنى بالنماذج الانسانية ، سواء أصورها فى سحر الغموض أم بطريقة موضوعية واقعية .

• نبيطة ابراهيم

علم النفس والصناعات الشعبية

الخصائص
في الحضارة

الحضارية المختلفة أحد هذه الموضوعات التي تتمثل فيها جراءة علماء النفس المعاصرين ، كما يتمثل فيها قدر معقول من انتصاراتهم العلمية التي تبرز ازدياد طموحهم وأملهم فيما يمكن أن يحققوه في المستقبل القريب .

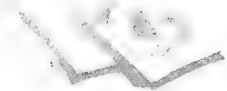
ولما كان هذا الموضوع يبدو من بين الأسس العلمية التي لا يمكن اغفالها عند القيام بأية دراسة جادة في ميدان الآداب والفنون الشعبية ، كما أنه لا يمكن تصوّره أخذاً بأسباب التقدم والتعقّد دون مزيد من الاعتماد على أنواع معينة من التحليل العلمي لأداة هذه الآداب والفنون (وأعني بوجه خاص



شهدت الدراسات النفسية منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية تطورات متلاحقة واسعة المدى وعميقة الدلالة في تحسين طرق الملاحظة المبسّطة لمظاهر النشاط النفسي ، والتقدم بوسائل البحث التجريبي في كثير من الجوانب المعقّدة لهذا النشاط والتمكن من مزيد من التعمق والدقة في تحليل حصيلة التجارب والمشاهدات ، وذلك بفضل الاحتكام المتزايد إلى أساليب التحليل الإحصائي التي من شأنها أن تطلع الباحث على تشابكات في درجة يقينه في صحة الاستنتاجات التي يصل إليها ، أو بمقارنة أخرى درجة احتمال الخطأ في هذه الاستنتاجات .

وكان من جراء ذلك أن ازداد علماء النفس جراءة على التقدم بأساليبهم العلمية نحو مجالات لسلوك الإنسان وخبراته بالغة التعقّد يحاولون الكشف عن النظام الأساسي لهذا الواقع النفسي أو النفس الاجتماعي لم يكن لهذا السلوك وهذه الخبرات ومن هذا القبيل ما نشهده منذ أواخر الأربعينات من زيادة الإقدام على دراسة العمليات العقلية والشروط النفسية الاجتماعية التي تؤدي إلى الإبداع والابتكار في الفن والعلم والتكنولوجيا ، ومن هذا القبيل أيضاً ما نلاحظه من إقبال متزايد على دراسة الأشكال المختلفة للتفاعل الاجتماعي بين الفرد والجماعة للوصول إلى أدق صياغة للقوانين الأساسية التي تنظم هذا التفاعل تحت الشروط المختلفة .

وتعتبر دراسة الشخصية الإنسانية ، وخاصة من زاوية تشكّلها بفعل العوامل



التحليل الإحصائي لمضمون هذه المادة ،
لذلك رأيت أن أكتب عنه لقراء هذه المجلة ،
وأرجو لهذا الحديث أن يوفق توفيقاً مزدوجاً
فينقل للقراء لمحة عن طبيعة هذه الدراسات
النفسية الاجتماعية وقيمتها ، ويستشر الهمة
لدى بعضهم نحو أعداد المادة الشهرية
بالصورة التي تيسر القيام بهذه التحليلات
العلمية ، مما يعود على ميدانهم وميدان
الدراسات النفسية بالفنح المحقق .

الشخصية الإنسانية

والصورة التي ترسم بها الشخصية
الإنسانية أمامنا نتيجة لعدد كبير من البحوث
التجريبية الإحصائية الحديثة يمكن إجمالها
في الوصف التالي : أن لهذه الصورة جانبين
رئيسيين : أحدهما جانب الوظائف أو مظاهر
السلوك المختلفة التي يقوم بها الشخص ،
كالإدراك بأشكاله المختلفة البصرى والسمعى
... الخ ، والنشاط الحركى بأبعاده المتعددة
كالسرعة والدقة وتنظيم الشعور بالتعب ...
الخ ، والنشاط الانفعالى ، وعمليات التفكير ،
والكلام أو الوظيفة اللغوية ، إلى آخر هذه
الوظائف جميعاً . هذا هو أحد جانبي الصورة .
والجانب الآخر هو قوالب التنظيم الأساسية
التي نستشفها وراء نشاط هذه الوظائف ،
أو بعبارة أكثر تفصيلاً أن العلماء يحدوثونها في
هذا الجانب الآخر من الصورة عما يسمونه
بالأبعاد الرئيسية للشخصية والانماط أو
الطرز المختلفة التي تنتج عن التلاف هذه
الأبعاد بطرق وينسب متباينة .

إن الشخصية في نظر علماء النفس
المعاصرين شديدة الشبه بالنظام الشمسى ،
المظاهر الجزئية في هذا النظام هي الكواكب
والنجوم وسائر الأجرام المعلقة فيه بما تعرضه

من آلاف التغيرات في مواضعها في كل لحظة ،
يمائل ذلك في الشخصية وظائفها المتعددة بما
تعرضه من مظاهر للنشاط لا أول لها ولا آخر ،
وراء المظاهر الجزئية لنشاط الكواكب
والنجوم يستشف علماء الفلك عدداً من قوالب
التنظيم هي الأفلاك أو المسارات ، تماماً كما
يستشف علماء النفس وراء مظاهر نشاط
الوظائف المختلفة عدداً محدوداً من أبعاد
الشخصية تنتظم من خلالها تلك المظاهر التي
لا حصر لها . هنا وقبل أن نعبّر هذا التشبيه
ينبغي لنا أن نذكر بوضوح أن علماء النفس
عندما يتحدثون عن أبعاد الشخصية لا يرون
لهذه الأبعاد وجوداً واقعياً أكثر مما يرى ذلك
علماء الفلك بالنسبة لأفلاكهم . فإبعاد
الشخصية وأفلاك السماوات ليست سوى
قوالب ينتظم من خلالها نشاط الوظائف
النفسية والأجرام السماوية ، لا يشاهدها
الباحث مباشرة ، ولكنه يستنتجها ، ومع
ذلك فهو لا يخلقها خلقاً .

أبعاد الشخصية الإنسانية

ولنترك الآن التشبيه إلى مزيد من توضيح
الصورة الأصلية . كيف تنتظم الوظائف
النفسية في هذه الأبعاد الأساسية التي نتكلم
عنها ؟ نضرب مثلاً بوظيفة الإدراك البصرى
وكيف تنتظم من خلال أحد الأبعاد الرئيسية
التي أمكن استخلاصها في عدد كبير من
البحوث الحديثة ، وهو البعد الذى يسمونه
باسم طريقه « الانطواء الانبساط » . إذا
عرضت على شخصين قصاصة ورق ملونة
باللون الأحمر ، وطلبت من كل منهما أن يركز
النظر عليها لمدة ثلاثين ثانية ، ثم يرفع بصره
عنها ويركزه مباشرة على ورقة بيضاء فإن كلا
منهما لا يلبث أن يخبرك بأنه يرى الآن كان
بقعة ملونة باللون الأخضر ارتسمت أمامه على

أحكام المفاضلة ... الخ) ٤ وهناك مظاهر في سلوك الأفراد يمكن مشاهدتها وتسجيلها بدقة دون حاجة الى التجريب ، هذه جميعا تلتقى معا لتعطى للباحث فرصة أن يستشف وراءها أنواعا من الانساق لا يمكن تجاهلها . فمثلا الشخص الذي يبكث لديه الاحساس اللاحق في تجارب الألوان فترة قصيرة نسبيا ، نجد غالبا هو الشخص الذي يبكث لديه الاحساس اللاحق في تجارب ادراك الحركة فترة قصيرة أيضا ، وهو الذي اذا حاولنا أن نعلمه إحدى المهارات اليدوية البسيطة يستغرق وقتا طويلا نسبيا لكي يتقنها بدرجة معينة ، وهو الذي اذا أجرينا عليه إحدى تجارب الملل فانه يبسدى مظاهر الملل بسرعة ، واذا أجرينا عليه إحدى تجارب أحكام المفاضلة فان معظم أحكامه تميل الى مجارة الجماعة القريبة منه والمواجهة له فيما تذهب اليه هذه الجماعة ، فالمجارة بهذا المعنى الضيق هي القيمة الرئيسية التي تملئ عليه أوجه تفضيله ، وهو في الحياة العامة أقرب الى الاندفاع والمجلة منه الى الروية والتدبير ، وأقرب الى أخذ أمور العمل والعلاقات الانسانية مأخذ الخفة بدلا من أن يحمل الهم لكل صغيرة وكبيرة ... الخ .

من الجلى أننا نواجه هنا مجموعة من المظاهر الجزئية لسلوك الناس (او لنشاط الوظائف المختلفة لديهم) تتجمع معا بطريقة معينة أو في اتجاه معين وليس بأية طريقة أو في أى اتجاه . وتوضح هذه الحقيقة بصورة أشد جلاء اذا استعرضنا أشكال التجمع (فيما يتعلق بمظاهر السلوك التي ذكرناها) عند أعداد كبيرة من الأفراد عندئذ يتبين لنا أن المسألة بالفعل ليست مسألة تجمعات عشوائية ، إنما هي تكشف عن مبدأ أساس للتتظيم ، هذا المبدأ يمكن تصويره كما لو كان

الورقة البيضاء . اعد التجربة مستخدما قصاصة ورق ملونة باللون الأخضر ، عندئذ لا يلبث الشخص أن يشهد أمامه على الورقة البيضاء بقعة ملونة باللون الأحمر ، هذه الظاهرة ، ظاهرة رؤية لون جديد على الورقة البيضاء (وهو في الواقع لا وجود له) نسميها ظاهرة « الاحساسات اللاحقة العكسية » . والقاعدة الأولى التي تحكمها هي أن البقعة اللونية التي تكون مضمون هذا الاحساس اللاحق يكون لونها مكملا للون الاصل الذي شهدناه على القصاصة الملونة ، والقصد باللون المكمل أنه اللون الذي اذا امتزج باللون الاصل حصلنا على اللون الرمادي . وهكذا يؤدي ابصارنا (وتركيزنا على) اللون الأحمر الى « احساس لاحق » أخضر ، وابصار اللون الأخضر يؤدي الى « احساس لاحق » أحمر ، والأزرق الى أصفر ، والأصفر الى أزرق ... الخ . على أن هذه القاعدة الأولى لاهتمنا في هذا السياق كثيرا ، ولو أنها شيقة وملفتة للنظر لا شك في ذلك .

انما الذي يهمنا هو قاعدة ثانية نعترف بمقتضاها أن « الاحساس اللاحق » يملك مدة معينة ثم لا يلبث أن يختفى ، وأن هذه المدة تتفاوت من شخص الى آخر ، فتكون أقصر عند البعض (حوالي ١٢ ثانية) منها عند البعض الآخر (حوالي ١٨ أو ٢٠ ثانية) . فاذا كررنا اجراء التجربة عدة مرات على عدد من الاشخاص فان كلا منهم يحتفظ بترتيبه (من حيث طول مدة الاحساس اللاحق) ثابتا بالنسبة للآخرين الى حد كبير .

هناك تجارب أخرى كثيرة يمكن اجراؤها داخل مجال ظواهر الادراك ، وخارج هذا المجال (مثلا في مجال سرعة التعلم لمهارات حركية بسيطة ، وسرعة الملل ، ومضمون

«الذكاء» • ولا يزال الباب مفتوحا أمام الباحثين لاستخلاص أبعاد أخرى لم تتضح معالمها بعد ، ولاحداث تعديلات في فكرتنا عن الأبعاد التي أصبحت معروفة لنا الى حد كبير .

وبستطيع القارئ الآن أن يتصور ماذا يعنى الباحث المعاصر عندما يتكلم عما يسميه طراز أو نمط الشخصية ، فهذا الطراز أو النمط انما يحدده الموضوع الذى يشغله الفرد على كل بعد من هذه الأبعاد الأساسية المحدودة العدد • فإذا عرفنا أن هذه الأبعاد مستقلة بعضها عن البعض ، بمعنى أن كونه أشغل موضعا معينا على أحدها لا يعنى بالضرورة أننى أشغل موضعا محددًا على أى بعد آخر ، اذا عرفنا ذلك تبين لنا أنه من الوجهة النظرية لانهاية لامكانيات التباين بين الانماط • فإذا تخيل كل منا نفسه فى موقف من يحاول أن يعدد موضعه على كل من هذه الأبعاد وتأملنا ماذا يعنى ذلك بالنسبة لما نشعر به من أن لكل منا شخصيته الفريدة التى لا يشعلها الا هو تبين لنا كيف أن عالم النفس الحديث لا يفقل عن فردية الفرد بل على العكس من ذلك يواجهها بلا مواربة ، لكن الشيء الممتع حقا انه ينفذ الى تفسيرها دون التنازل عن قواعد البحث العلمى التى تسعى أساسا الى العمومية •

الحضارة والشخصية الانسانية

الى هنا ويكفى هذا الحديث عن الشخصية كما ترسمها امامنا خلاصة عدد كبير من البحوث التجريبية الاحصائية المعاصرة • ولنعد الى اثاره النقطة الرئيسية التى أدت بنا الى الاسترسال فى هذا الحديث ، ونعنى بها مسألة تشكيل الحضارة للشخصية الانسانية ، كيف يعنى الباحثون فى دراسة الموضوع ، وهل من سبيل الى تقييم اجمالى

خطا أو بعدا ممتدا بين طرفين ، أحدهما تبدو عنده جزئيات الصورة بالشكل الذى رسمناه ، والاخر تبدو عنده هذه الجزئيات وقد انعكست (فلاحساسات اللاحقة تمكث أطول مدة ممكنة ، والتعلم يتم فى مدة قصيرة نسبيا ، والمثل تظهر آثاره ببطء واضح ... الخ) • ومن الطرف الاول الى الطرف الثانى يتم الانتقال بصورة تدريجية فى كل مظهر مما ذكرنا • هذا الخط أو البعد الذى نستخلص ونحدد مواضعه المختلفة نتيجة لتتبعنا لتغيرات شكل التجمع هو الذى يطلق عليه علماء النفس اسم « بعد الانطواء ••• الانبساط » وهنا اود أن أته القارئ الى أنه ليس هناك مايدعوه الى أن يحل كلمة « الانطواء » معناها الشائع فى الكلام اليومي وهو الميل الى العزلة عن الناس • فهذا التحميل خطا الى حد كبير ، انما يعنى علماء النفس بالانطواء ازدياد طاقة التنبيه فى المستويات العليا للجهاز العصبى المركزى ، مما يجعل الشخص شديدا التنبيه الى احساساته ومشاعره وأفكاره وقيمه التى يرتضيها على أسس قد تختلف من المجارة • وليس من الضرورى أن يستتبع ذلك الميل الى العزلة • ولعله كان من الأفضل اهؤلاء العلماء لو انهم اتفقوا اسما آخر للبعد الذى نحن بصده ، ولكن لأسباب تاريخية (لا محل لتفصيل القول فيها هنا) حدث ما حدث •

على أية حال هذا مثال لبعد من أبعاد الشخصية كما تحدده أو تفضى اليه مجموعة كبيرة من بحوث علم النفس الحديث • وثمة أبعاد أخرى أمكن تحديدها أيضا ، وكما هى العادة يسمى كل بعد بالرجوع الى طرفيه ، من هذه الأبعاد مثلا « الاتزان الوجدانى ••• المصابية » ، وبعد ثالث يسمى «مطابقة الواقع ••• الذهانية » ، وبعد رابع جرت العادة بتسميته باعتباره طرفه الإيجابى وهو

لما انتهوا اليه من نتائج ، وأين يأتي دور المادة الشعبية في كل هذا ؟

أما عن السؤال الأول ، فهناك طريقتان أساسيتان يسلكهما الباحثون عند دراسة الشخصية في كل من المستويين اللذين ذكرناهما ، أعني مستوى الوظائف ومستوى الأبعاد ، ويتلخص أحد الطريقتين في دراسة عملية التشكيل ذاتها أثناء وقوعها على الفرد في عينة ممثلة لمواقف الحياة اليومية ، ويوزع الدارس هنا جهده بين جانبي العملية ، وهما طرق التأثير الواقعة على الفرد من جانب القوى (الإنسانية وغير الإنسانية) المثلة للآطار الحضاري ، هذا من ناحية ، ومظاهر التأثير الصادرة عن الفرد رداً على هذه الطرق من ناحية أخرى . ويتلخص الطريق الآخر في دراسة أشكال السلوك وأبعاد الشخصية وأنماطها الشائعة في عدد من المجتمعات ذات الأنماط الحضارية المختلفة ، ومحاولة تحليل الأنماط الحضارية إلى أبعادها المختلفة (وهنا يظهر مفهوم الأبعاد مرة أخرى لكنه في هذه المرة يرتبط بالحضارة) ، ثم محاولة الكشف عن طبيعة الصلة بين أنماط الحضارة وبين الأنماط الشائعة للشخصية .

بعبارة موجزة أن الدارس في أحد الطريقتين يركز انتباهه على خطوات التشكيل أثناء تنابعها ، وفي الطريق الآخر يتجه مباشرة إلى نتيجة التشكيل يتناولها بالتحليل والربط بين الجوانب التي يكشف عنها هذا التحليل في كل من الشخصية والحضارة . وفي كل من الطريقتين يجد الدارس نفسه مضطراً إلى مزيد من الاعتماد على وسائل قياس الوظائف النفسية وطرق التحليل الإحصائي الحديثة إذا أراد لتنتائج أن تقوم على قلمين راسخين فوق أرض صلبة ، كما يجد نفسه وجهاً لوجه

أمام عدد من الصعوبات المنهجية البالغة التعمد التي لابد له من التغلب عليها لكي يستطيع مواصلة السير في طريقه .

وقد أجرى بالفعل عدد كبير من الدراسات باتباع أحد هذين الطريقين ، والنتيجة لهذه الجهود يمكن إجمالها في النقاط التالية :

أولاً : انصرفت معظم الجهود إلى دراسة تشكيل الحضارة للوظائف النفسية (والنفسية العضوية) المختلفة للفرد . ولذلك فقد أصبح لدينا الآن عدد كبير من الحقائق المعروفة في هذا الصدد بدرجة عالية من اليقين . وهذه الحقائق تدل على أن معظم وظائفنا النفسية العضوية مثل المتوسط العام لمستوى ارتفاع ضغط الدم (ينخفض للتشكيل الحضاري بصورة ملحوظة) إلا أن هناك أيضاً ما يؤكد وجود مظاهر للسلوك تصدر عن الأفراد في جميع الحضارات التي عرفها الدارسون وأن المسألة ليست نسبية مطلقة . ومع ذلك فوجهة البحث في ثوابت السلوك متخلفة كثيراً إذا قورنت بوجهة البحث في متغيراته .

ثانياً : اتجه قليل من الباحثين إلى دراسة تشكيل الحضارة لأبعاد الشخصية . والكشف عن القدر الثابت والقدر المتغير من هذه الأبعاد في الحضارات المختلفة . ويمكن القول بأن هذا الاتجاه بصورته التجريبية الدقيقة لم يبدأ إلا في خلال السنوات الخمس أو السبع الأخيرة . ويدل كثير من الدلائل على أن هذا النوع من البحوث سيؤدي خدمة هامة للميدان ، إذ يبدو من خلال العدد القليل من البحوث المنشورة في هذا الاتجاه أنه من الممكن الوصول إلى أبعاد أساسية تصدق على الشخصية في عدد من الحضارات المختلفة ، فإذا صح ذلك فهو خطوة منهجية هامة إلى الأمام ، لأن هذه الخطوة من شأنها



الأدب والفنون الشعبية في هذا الميدان يأتي في أكثر من موضع . إلا أن المسألة تحتاج إلى قدر كبير من الاحتياط في افتراض الفروض المفسرة أو الأخذ بالمسلمات الشائعة .

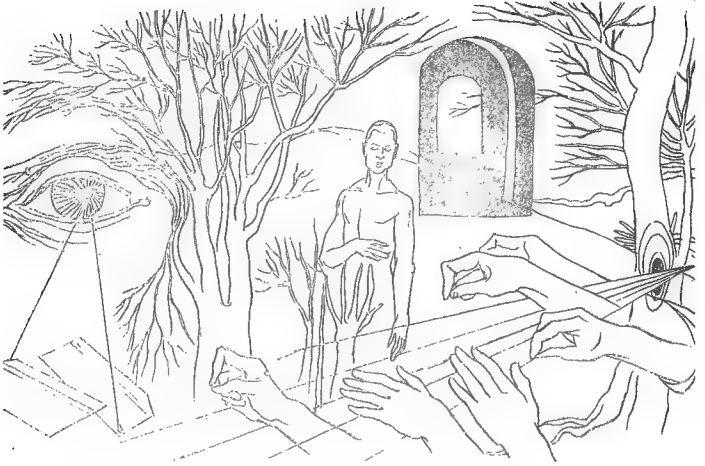
فالآداب والفنون الشعبية يمكن النظر إليها باعتبارها عنصراً من عناصر الإطار الحضاري، وبالتالي يلزم الباحث في موضوع تشكيل الشخصية أن يكرس جزءاً من جهده لتحليل مقومات هذا العنصر وبيان كيفية نفوذ آثاره إلى وظائف الشخصية مقدماً بأن هذه المجموعة المحددة من الأقاصيص والخراف والألحان الشعبية التي سميت وأولها الدارس بالبحث لها بالفعل وجود في الواقع النفسي لجمهور الأفراد الذين يستمد من فحصهم معلوماته عن طراز الشخصية الشائع . فهل هذا صحيح ؟ إن ما نقصده بوجود أثر شعبي معين في الواقع النفسي لجمهور معين هو أن يكون أفراد هذا الجمهور ممن يتعرضون لفعل هذا

أن نمدنا بإطار أساسي واحد يمكن من خلاله المقارنة الكمية بين الأشخاص الذين ينتمون إلى حضارات مختلفة ، وتلك مسألة هامة في نتائجها المباشرة وغير المباشرة .

ثالثاً : اتجهت قلة قليلة جداً من الباحثين إلى دراسة الإطار الحضاري بتحليله إلى أبعاده الرئيسية ، وذلك باستخدام الطرق الإحصائية الدقيقة (كالطريقة المعروفة باسم التحليل العامل) . وما دامت هذه البحوث نادرة على هذا النحو فلا ينتظر أن تظهر في القريب العاجل دراسات تربط ربطاً محكماً بين « نمط الحضارة » وبين « نمط الشخصية » ، أو بعبارة أخرى توضيح لنا في أي طراز من الحضارة يشيع أي طراز من الشخصية .

دور المادة الشعبية

هنا ينبغي لنا أن نتساءل أين يأتي دور المادة الشعبية في كل هذا ؟ الواقع أن دور



سنجد انفسنا غالبا متجهين نحو تحديد قطاع اجتماعي دون سائر القطاعات في المجتمع ، هذا هو الجمهور الذي تعرض لفصل الأثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، ومن هذا الجمهور وحده يلزمنا أن ننتخب (عينتنا) من الأفراد الذين سنجرى عليهم فحوص الشخصية ، وفي هذه العينة نتوقع أن يكشف التأثير (أو التشكيل) المنتظر عن نفسه بأجل صورة ممكنة . فاذا تكرر البحث بهذا الأسلوب على عدد كبير من الأعمال الشعبية التي تعرضت للتأثير بها قطاعات مختلفة من المجتمع استطعنا أن نكون صورة مفصلة عن الطريقة التي تسهم بها المادة الشعبية من خلال ما يسمى « بأثر حضارية صغرى » في إيجاد طرز مختلفة للشخصية داخل المجتمع الواحد ، واستطعنا بعد ذلك أن نستخلص بعض خصائص الاطار الحضارى العام لهذا المجتمع ، وأن نرسم له صورة أهم ما يميزها الصديق وثراء المضمون .

الأثر بدرجة واضحة ، فهم يستمعون اليه أو يشاهدونه عددا كبيرا من المرات يسمح بأن تحكم بأنهم يتأثرون به فعلا ، بهذا المعنى فحسب يمكن القول بأن لأثر شعبى ما وجودا فى الواقع النفسى لجمهور بعينه . ومن الممكن أن ينفذ تأثير هذه الأعمال الشعبية الى تشكيل تشكيل شخصيات الصغار أثناء عملية التنشئة الاجتماعية لا لأنهم أنفسهم تعرضوا للتأثير المباشر بهذه الأعمال ، بل لأنهم تعرضوا للتأثير بها من خلال شخصيات القائمين على تنشئتهم ، تلك الشخصيات التي أسهم فى تشكيلها هذا العنصر من عناصر الإطار الحضارى . المهم أنه لا بد من توضيح المسلك الذى سلكه الأثر الشعبى فعلا حتى نغد الى التأثير فى نفوس جمهور بعينه ، بدلا من أخذ هذه المسألة مأخذ القضايا المسلم بها ، ويستطيع القارىء هنا أن يدرك أى فائدة تعود علينا من اتخاذ هذا الاحتياط ، إذ

والبحث في كل من السدورين له كذلك صعوباته ، ولا سبيل الى تذليل هذه الصعوبات الا بالتعاون بين عدد من الباحثين ، يفهم من المختصين بدراسة الآداب والفنون الشعبية والبعض الآخر من المختصين بدراسات السلوك البشرى . أما المهمة التي تنتظر جهود هؤلاء وهؤلاء فتتلخص في تجميع المادة الشعبية وتوثيقها بالطرق التي تسمح للباحث بالاطمئنان اليها بدرجة قريبة من اطمئنان الباحث في أى فرع من فروع المعرفة العلمية الى سلامة المشاهدات التي جمعها عن الظاهرة أو الظواهر التي يقوم بدراستها ، ثم التحليل الإحصائي لمضمون الأعمال التي جمعت ووثقت على هذا النحو .

ومع أن هذا المقال قد بلغ حجمًا لم يعد يسمح بالبدء في حديث مفصل عن المقصود بهذا التحليل وقيمه ، مع ذلك فلا بأس من بضع اشارات موجزة هنا توضح بعض المقصود .

التحليل الإحصائي في هذا السياق يمكن أن يتناول كل ما نعتبره وحدة داخلية في تكوين الاثر الذي نحن بصدده . قد يكون هذا الاثر مجموعة من القصص الشعبية ، عندئذ تصبح المهمة هي حصر الصفات التي تنسبها القصص للشخصيات المختلفة ، والتكرارات التي ترد بها كل صفة من هذه الصفات أو الحاصل ، وأنماط الشخصيات كما تتحدد من خلال تكرار هذه الصفات ، ثم حصر الاحكام الخلقية أو الجمالية أو ... الخ التي توردها القصص مقرونة بكل هذه الحاصل أو بعضها ، وتكرار هذه الاحكام . ويمكن للمهمة أن تتخذ شكلا أعقد من ذلك قليلا ، فتتجه بالحرر وتحديد التكرار الى الاحداث بدلا من الشخصيات وخصالها ، أو تتجه الى أنواع معينة من الاحداث فنوسم أنها ذات دلالة خاصة .

على أن هذه الخطوة الأخيرة ، خطوة تكرار البحوث والكشف عن دور « الأطر الحضارية الصغرى » في تشكيل الشخصية من شأنه أن يسلمنا الى زاوية ثانية تتناول منها الأعمال الشعبية ، وهي زاوية تشكلها هي نفسها تبعا لمقتضيات سائر جوانب الأطر الحضارى الذى يضمها ، أعنى مجموعة العادات والقيم السائدة في هذا القطاع من المجتمع ، ومستوى تعقد الأدوات المادية التي يستعين بها على قضاء حاجاته اليومية . ويستطيع الباحث أن ينظر الى الموضوع من هذه الزاوية بمجرد البدء في المقارنة بين الآثار الشعبية التي تنتمي الى قطاعات المجتمع المختلفة أو تصب فيها ، أو المقارنة بين عينتين من الآثار الشعبية تنتمي كل منهما الى مجتمع يمثل إطارا حضاريا معيناً ، أو بين عينتين من هذه الآثار تنتمي كل منهما الى مرحلة تاريخية قائمة بذاتها من مراحل تطور مجتمع واحد .

هذه الزاوية في معالجة الموضوع من شأنها أن تقدم في نهاية المطاف خدمة جليلة الى ميدان الدراسة التحليلية لأبعاد الأطر الحضارى ومن شأنها أيضا أن تمد المختصين في دراسة الآثار الشعبية بقدر لا بأس به من نفاذ البصيرة في أشكال التفاعل التي تمر بها تلك الآثار ، التفاعل بينها وبين سائر الدعائم الحضارية للانسان في حياته الاجتماعية .

أقل ما يمكن أن يقال إذن أن هناك دورين رئيسيين للمادة الشعبية في موضوع « الشخصية في الحضارة » ، أحدهما دور العنصر الذى يسهم في التشكيل ، والآخر دور العنصر الذى يقع عليه التشكيل . والبحث في كل من الدورين له أهميته ، وله مزاياه التي نحتاج الى كثير من الاحتياط .



وكذلك يمكن للهمة أن تتخذ اشكالا اعتد
من ذلك • الا ان مستوى التعقد ليس نقطة
الفصل فيما نحن بصدده • النقطة الفاصلة
هي ان هذا النوع من تحليل المادة الشعبية لا يد
منه اذا أردنا الاضافة من هذه المادة في دراسة
موضوع الشخصية في الحضارة • ويخيل الى
انه يحمل في طياته الكثير من الوعود للدارسين
المهتمين بدراسة الآداب الشعبية ذاتها ، خاصة
اذا سعوا الى عقد بعض المقارنات بين عمل وآخر
أو مجموعة من الاعمال ومجموعة أخرى
وجدير بالذكر هنا انه ليس ثمة ما يمنع
(نظريا) من اجراء هذا النوع من التحليل
على المادة الشعبية في صورها المختلفة لا في
صورها اللغوية فحسب • واجدير بالذكر
ايضا ان هذا الكلام ليس جديدا كل الجدة
على الميدان ، فقد وردت في بعض الدراسات
- المنشورة فعلا - معالجات تقرب من هذا الذي
نرجوه • تقرب منه من حيث المبدأ ، اعني
مبدأ النظرة الكلية ، ولكنها ظلت في حدود
التفرقة بين ما ورد كثيرا وما ورد قليلا
أو ما يشبه ذلك ، وفي هذه الاحوال كان
الدارس يعتمد على ما يشبه « التقدير الجزائي »
ومن ثم فإن ما نرجوه انما يدفع الامور خطوة
واحدة في طريق سبق ارتساده بديهة • ومع
ذلك فهذه الخطوة بادخالها صراحة الارقام
ووضوح الرسوم البيانية من شأنها ان تجلب
الى المبدان درجة من الدقة سوف تؤدي غالبا
الى تصحيح كثير من الاحكام السابقة ، وسوف
تهدئ الطريق جنبا الى الكشف عن انماط من
العلاقات بين الوحدات الداخلة في تسميخ
العمل الشعبي لم تكن نعرفها او على الاقل لم
نكن على يقين من وجودها ، كما انها سستمد
المهتمين بموضوع « الشخصية في الحضارة »
تقدر من المادة التي لاغنى لهم عنها نحو مزيد
من التعمق ووضوح البصيرة •

حاجتنا إلى أرشيف فولكلورى

بقلم : عبد الحميد حواس

من الظواهر التى تبعث على الرضا انتشار الاهتمام بالتراث الشعبى ، وأقبال شبابنا على التخصص فى مختلف فروع الدراسات الشعبية ، وتلقى الفنون الشعبية الآن من الترحيب والاحتفال بها الشيء الكثير . فتقدم الاذاعة والتليفزيون برامج ناجحة عن الفنون الشعبية ، وتكونت فرق للرقص الشعبى ، وشاهدنا معارض لفنانين متاثرين بفن الشعب أو مطورين له . لقد فطن جيلنا الى أن الكشف عن تراثنا الشعبى هو كشف عن مقومات شخصيتنا ، وأن السبيل الى خلق فن أصيل لا بد وأن يسبقه فهم عميق واحساس صادق بفن الشعب . وهنا بدت الحاجة الملحة الى توفير المادة الفولكلورية بين يدي أولئك المهتمين ، سواء أكانوا باحثين ودارسين أم كانوا ممن يرغبون فى استحياء الفن الشعبى فغناء أو رقصا أو تشكيلا أو فنا تطبيقيا . معلوم أن عملية جمع المادة هى الخطوة الأولى بالطبع ، ولكن كيف يمكن الاستفادة بالمادة دون وجود أرشيف منظم .

الجغرافية ، والكثير منها داخل ضمن المواد الأخرى دون تمييزه على حدة . وكان من المأمول أن يقوم مركز الفنون الشعبية بجمع نسخ من تلك المواد وضماها الى مجموعته ليكون منها نواة لأرشيف مركزي شامل . وتكرر انه من المشكوك فيه اتمام دراسة علمية يعتد بها بدون مثل ذلك الارشيف .

واذا كنا سنشرع في تكوين هذا الارشيف فعلياً أن ننتفع بما توصلت اليه الارشيفات المشابهة من نتائج من أحسن السبل لترتيب المادة وسهولة تناولها . خاصة وأن هناك هيئات فولكلورية بدأت منذ وقت مبكر كجمعية الفولكلورية التي ظهرت في سنة ١٨٧٦ .

ولقد واجهت هذه الهيئات في تاريخها الطويل مشاكل عديدة عند قيامها بتكوين وتنظيم أرشيفها الخاص . وقد تغلبت على جزء من هذه المشاكل وما زال بعضها في سبيله الى الحل . وتعمد المؤتمرات يلتقي القائمون على الأرشيف حيث يتبادلون وجهات النظر وتلك وسيلة فعالة للوصول للحلول المطلوبة للمشاكل المثارة . ومن أهم هذه المؤتمرات مؤتمر الفولكلور الدولي المنعقد في جامعة انديانا سنة ١٩٥٠ .

والتمرس بالميدان والتعامل مع مادتنا القومية بخصوصيتها بالإضافة الى الاستعانة بالسابقين ، كل ذلك يعني خبرة أرشيفنا المنتظر ويكسبه قدرة على تدليل الصعاب ، ويؤدي الى نتائج جديدة تتلام مع مادتنا وخواصها الوطنية والقومية .

وعلياً أن ننتبه الى الغرض من تكويننا للأرشيف ، وأن يكون هنالك تخطيط واضح نتابع على أساسه تطوير الأرشيف حتى يحقق الغرض منه . لقد تأسست أرشيفات في بعض البلاد الأوروبية كرد فعل ضد تهديدات أجنبية يخشى منها على التراث الثقافي القومي ، وفي بلاد أخرى كان رد الفعل ضد التصنيع والنظم الحديثة كاتخاذ للتراث

ان تأسيس أرشيف فولكلوري يعنى القيام بتنظيم المادة الفولكلورية ، تمهيداً لتصنيفها وترتيب كل نوع على حدة وضم كل العناصر المتماثلة بعضها الى بعض وتجميع الموضوعات المتشابهة أو التي وردت من مكان جغرافي واحد .

وقبل أن يتم تكوين هذا الأرشيف سيضيق الباحث كثيراً من الجهد والوقت ليعثر مثلاً على أغنية معينة منتشرة في مكان ما ، أو ترجع الى عصر محدد أو تدور حول موضوع بعينه أو سجلت عن رواية ما . انه مضطر الى النظر في كل المواد المجموعة «والى التردد على كل مؤسسة أو هيئة يحتمل أنها سجلت تلك الأغنية .

لا يعد اذن تكوين أرشيف فولكلوري اجراء تكميلياً تابعا لعملية الجمع يهتم به أولئك المتخصصون ذوو النظارات على أنفسهم ، القاعون بين جدران المكاتب ، ويشغلون أنفسهم حيثش تنظيم تخزين تلك المادة على الأرفف أو داخل الصناديق . ان تصنيف المادة الفولكلورية وترتيبها هو وسيلتنا الوحيدة لدراساتها دراسة علمية منظمة من جهة ، واتاحتها لأهل الفن والادب والراغبين في التأثير بها في نواحي النشاط المختلفة من جهة أخرى . وبدون تصنيف المادة وترتيبها سنتبقى المادة المجموعة خليطاً متركاماً يحار الباحث من أين يبدأ بحثه فيه .

وهذا هو الحال الذي توجد عليه المادة الفولكلورية التي جمعتها مؤسساتها المختلفة سواء المتخصصة منها أو غير المتخصصة. فإذا توجهنا الى «مركز الفنون الشعبية» التابع لوزارة الثقافة ، وهو الهيئة المسؤولة عن جمع تراثنا الشعبي وتصنيفه ودراسته واتاحتته للدارسين ولأهل الفن والادب والمهتمين به عامة رأينا عدم وجود أرشيف للمادة الفولكلورية التي بدأ في جمعها منذ عام ١٩٥٨ . وسنجد الحالة أكثر صعوبة لدى الهيئات غير المتخصصة فالمواد المجموعة - على قلتها - مشتملة بين تسجيلات بالإذاعة ومدونات بمكتبة الجمعية

بعض أرشيفات الفولكلور تعطى الباحثين ما يطلبونه من مخطوطات حول موضوع معين يقومون بدراسته . ثم اتضحت خطورة هذا التصرف لما قد ينتج عنه من ضياع بعض المراتد اما نتيجة إهمال الباحث أو غير ذلك ، كما أن بعضها يتعرض لعوامل البلى بالاستعمال فضلا عن أن سحب بعضها سيؤدي الى تعطيل باحثين آخرين قد يكونون في حاجة اليها . لكل ذلك رثي وجوب المحافظة على أصول المخطوطات وأن يستعمل الباحثون صوراً منها وكان استنساخ صور المخطوطات نفسه أحد المشاكل . من يقوم بالنسخ هل هو الجامع نفسه بعد عملية الجمع في ميدان التسجيل؟ على أساس أنه عند النسخ يقوم بتنظيم كتابته وتحسين خطه ، لصعوبة قراءة المخطوط الأصلي الذي يكتب خلال عمله الميداني . أم يقوم بالنسخ الأرشيف نفسه ؟ وكيف يتأني للأرشيف نسخ هذه المواد الهائلة ؟ فسلط معظم أرشيفات الفولكلور أن يقوم الباحث نفسه بنسخ صور من النصوص التي يحتاجها ولا تثار هذه الأسئلة بالنسبة للمخطوطات المكتوبة وحدها ، بل تثار أيضا بالنسبة لأصول التسجيلات والشرائط والاسطوانات والأفلام وغيرها من وسائل الحفظ . وتحفظ هذه الأصول في خزائن لا تخرج منها إلا في حالات الضرورة عند الطبع أو الرجوع اليها عند حدوث خلاف حول نص ما .

وقد اتفق علماء الفولكلور على ضرورة تأسيس أرشيف مركزي ، يجمع صوراً من المواد المحفوظة لدى الأرشيفات المحلية ولدى الأفراد. ورغم ما أثير من اعتراض حول عدم ضرورة احتواء الأرشيف المركزي لصور من كل الجزئيات المحلية كالذي يكتب باللهجات ضيقة الانتشار أو المنقرضة . فقد احتج في

الثقاق الزراعي القديم . وفي أمثال هذه الحالة من الممكن أن يأتي الشعور العاطفي - الى حد ما - بتصنيف متعسف للمادة وبوجهة نظر مغالية في تقدير التقاليد القومية ، وتلك أمور مضلة للباحث الجاد .

وفي بعض الحالات كان الاهتمام المبكر بالجمع وتكوين الأرشيف مقصوراً على جوانب محددة من الميدان الفولكلوري كله . وذلك نتيجة لأن المسئول عن تكوين الأرشيف متخصص في فرع ما كالتاريخ أو الاجتماع أو الأدب . وربما تكون الأرشيف أساساً لمساعدة دراسة متخصصة عن اللهجات أو الموسيقى الشعبية أو الصناعات الشعبية مثلاً . ولعل من مزايا الوضع عندنا أن الدولة هي التي تبنت الإشراف على جمع التراث وتصنيفه وهذا يتيح لنا امكانية التخطيط العلمي السليم بعيداً عن الحماس العاطفي أو إهمال جانب من جوانب التراث .

ولعل أول ما يواجه الباحث من مشاكل بالأرشيف كيفية تناول المادة عندما تصل اليه اتبع أرشيف الفولكلور بجامعة أوبسالا بالسويد مثلاً طريقة تجميع ما يقوم بتسجيله الجامع في مطروف على حدة وتخزن هذه المظاريف متالية . ويسهل مهمة الباحث في العثور على ما يريد كتالوج دقيق به أكثر من مائتي ألف بطاقة يضاف إليها كل ما يستجد من معلومات باستمرار . أما في إدارة الفولكلور الإيرلندي بدبلن فيتبعون طريقة أخرى تعتمد على الكراسيات التي يأتي بها الجامعون ، ثم تجلد كراسيات كل جامع في مجلدات متسلسلة حسب ورودها الى الأرشيف .

وتأتي بعد ذلك مشكلة المحافظة على هذه المخطوطات من أخطار الفساد المختلفة . كانت

ذلك بضخامة المادة وصعوبة تدبير المكان الذي يتسع لها . ولكن ظهور الميكرو فيلم حل هذه الصعوبة . أما الصعوبة الحقيقية فهي ضرورة فهرسة هذه المواد اذ دون ذلك سيضلل الباحث وسط هذا الركام الهائل . فتعد بطاقة لكل نص يدون بها موضوعه ومتابسته وجامعه ومنطقته الجغرافية وتاريخ الجمع والراوى . وترتب البطاقات في كتالوجات منظمة وفق ترتيب معين أما أبجدي أو جغرافي أو غير ذلك وحتى عند تضخم عدد البطاقات يمكن عمل ميكروفيلم للكتالوجات .

أما العملية المحورية في العمل الارشيفي ؛ فهي تصنيف المواد المجموعة بالارشيف وبها يتم الانتفاع حقيقة بالمادة المجموعة . وقد لقيت الحكايات الشعبية منذ وقت مبكر اهتماما كبيرا من علماء الفولكلور جمعاً وتصنيفاً ولذا توصلوا الى تصنيفين للحكايات . الأول وفق الانواع اى الوحدات الكاملة التي تقوم بنفسها ، فيوضع مثلا عنوان رئيسي مثل « حكايات الجن » وتحت هذا النوع الاساسي ترتب الحكايات التي تدور حول هذا الموضوع محتفظين بالخط الخارجى العريض ، والثانى للعناصر الاساسية اى الجزئيات التي تتردد وتصنع الوحدات المستقلة الأكبر ، وأحيانا تتجمع فصلا كوحدات مستقلة ، ومثال ذلك فكرة البنت الصغيرة الجميلة المضطهدة عادة من زوجة ابوها ثم ينتشلها امير من زوجها بوسيلة أو بأخرى ، وتصبح اميرة منعمة مكرمة ، وقد اشتهرت هذه الفكرة « بسندريللا » . هذه الفكرة كثيرا ما تشر عليها تتردد كمعصر من عناصر حكايات متعددة ، وتقوم أحيانا كحكاية مفردة بلانها . وفي التصنيف الذي يركز على العناصر الاساسية يوضع عادة عنوان نوعي كبير مثل « الإبطال الاشرار » وترتب تحته عناوين صغيرة تدخل تحت العنوان الكبير مثل « المعجوز الشريفة » التي تجدها مرة ساحرة تمسح الأشخاص حيوانات ومرة تخدع النساء وتسوقهن لمعاشره من يجبن أو يكرهن الى آخر الأدوار التي تؤديها في القصص المختلفة . ويظهر فضل هذه التصنيفات الأكبر

عند عقد المقارنات فعندما أريد مثلاً معرفة الحكايات التي تتردد بها عنصر «الإنسان الطائر» سأقلب فهرس العناصر الأساسية الى أن أجد ذلك العنوان ، ويدلني ذلك العنوان على الحكايات التي تتردد بها ذلك العنصر بشكل أو بآخر مثل حكايات السندباد وحكايات الشاطر حسن وغيرها . وتسير كثير من الارشيفات في أوروبا الغربية على نظام آرن - تومبسون في فهرسة الحكايات الشعبية، وفي هذا الفهرس ترقم الانواع الكبرى بأرقام مئوية ثم يخصص لكل عنصر أساسى يتبع هذا النوع أو ذاك رقم يندرج بالمشة التي يحملها النوع . وطبعي أن هذا النظام لا بد أن يناله التعديل من بلد إلى آخر وفق المادة المحلية ومتطلباتها وخاصة ببلادنا العربية التي تختلف مكوناتها الثقافية والفكرية وبذا تختلف فيها العناصر عن الصورة التي تتردد بها في أوروبا . وهذه الاختلافات المحلية والقومية عقبة تقف في طريق أولئك العلماء الذين يطمحون الى اتمام فهرس عالمي يتضمن كل العناصر التي تردت بالحكايات المروية بأرجاء العالم .

وإذا كان المهتمون قد وفقوا الى حل - وأن كان غير كامل - لتصنيف الحكايات الشعبية الا أن بقية ضروب المأثورات الشعبية لم تحظ باتفاق على نظام عام يسهل فهرستها وتصنيفها . فما زال تصنيف الاغنية الشعبية مثلاً متعثراً . وتميل بعض الارشيفات الى انبات الاغنية بالبطاقة الخاصة بها بكتابة السطر الأول منها بينما يميل البعض الى كتابة ملخص سريع لمضمون الاغنية . وكلا النظامين غير كاف وفي حاجة الى نظام جديد يتضمن محاسنها مع القدرة على الكشف السريع عن الاغنية المطلوبة .

أما الشيء الأكثر صعوبة في تنظيمه وتصنيفه فهو العادات والتقاليد والمعتقدات نظراً لتعقدها وتداخلها من جهة ، ولخصوصيتها وصيغتها المحلية من جهة أخرى ، ومن جهة نالته لحاجتها الى المعلومات التي حول المادة من حقائق جغرافية واجتماعية وتاريخية .

تدرس موسيقى الأغنية وتترك الكلمات أو الطقوس المصاحبة لها أو العكس . بل لقد أكدت هذه الخبرات أن دراسة الأنواع الفولكلورية بمعهد واحد أفضل من دراسة كل نوع بمعهد التخصص مثل قيام معهد الموسيقى بدراسة الموسيقى الشعبية ، فقد لوحظ أن الموسيقى يدرس كلمات الأغنية من حيث مطابقتها للإيقاع دون الاهتمام بها كنص أدبي له دلالاته هو وما حوله من ظروف وما يصاحبه من ظواهر .

ويشتبك مع العادات والمعتقدات والموسيقى ألعاب الأطفال التي تثير هي أيضا مشاكل كثيرة عند تصنيفها . وقد حلت بعض الارشيفات هذه المشكلة بأن صنفتها تحت انواع رئيسية من مثل «الألعاب الغنائية» ، ألعاب منافسة الخ . . وبقيت بالطبع بعض الألعاب التي يصعب ادخالها في مجموعة ولكن بالاستمرار في تعديل التصنيف وصقله ينتظر الوصول الى نظام صالح للتطبيق بشكل واسع

أن التصنيف كما ذكرنا هو عماد العمل الارشيفي لذا يثير العديد من المشاكل ، وسيأخذ وقتا وجهدا الى أن توضع الأشياء في مكانها الصحيح . ولنا أن نتوقع الصعاب والاختلاف في هذا الميدان ، ولكن علينا أن نتقاهنا قدر الطاقة منتفعين بالتجارب والنتائج التي توصلت اليها الارشيفات الأخرى - وقد اشرنا الى طرف منها . ولنا ان نأمل امكان التقدم نحو تصنيف شامل لكل المواد المجموعة لدينا الآن . وأن يكون ذلك التصنيف مساعدا على سهولة ترتيب وتنظيم وحسن الاستفادة بالمادة الموجودة حاليا ، وما يستجد جمعه فيما بعد .

ويتربط على تصنيف الأنواع الفولكلورية وترتيبها إحدى الوظائف الهامة التي يتمها الارشيف ، وهي القيام بعمل أطلس فولكلوري توزع عليه الظواهر والأنواع الفولكلورية . ويتم اعداده بتقسيم البلاد الى مناطق ، ثم تكتب بطاقات للأنواع الفولكلورية التي تنتشر في كل

وكل ما أمكن اتمامه الأخذ بالموضوعات الهريضة مثل «الاعتقاد بالجن» ثم تنظيم البطاقات في مجموعات بسيطة مثل «رؤية الجن» ، «زيادة يسوت الجن» الخ . . ومن الصعب هنا أن تلجأ الى التنظيم الهجائي أو الى التنظيم حسب المضمون . وعلى كل أرشيف أن يعدل ويرتب في نظمه الى أن يتطور نظاما سهل التناول وبهذا يمكن لمن يبحث عن معتقدات تدور حول أيام معينة - على سبيل المثال - أن يفتح سجل يوم الجمعة ليجد الملاحظات حول ما يجب وما لا يجب فعله في ذلك اليوم . وعندما يتجه الى الاعتقادات حول الأطفال سيجد ما يدور حول الميلاد ، الرضاعة ، الختان الخ . . ولكننا اذا مضينا الى أبعد من مجرد الملاحظات وجدنا الأمر ليس بسيطا إذ تختلط المعتقدات بالظواهر الأخرى ، فالقصاص التي حول ساحرات مثلا تتضمن بالطبع الاعتقاد بالسحر . هل يستحدث نوع من الفهرس المتداخل يمتزج فيه هذه العناصر بعضها ببعض ؟ وكيف يكون ذلك ؟ لو تحقق مثل ذلك الفهرس فإنه سينمو وبغنى بقية الفهارس !

وتنافس الموسيقى العادات والمعتقدات في صعوبة التصنيف والفهرسة وذلك بسبب فنيتهما . فالموسيقى عمل متخصص جدا يصعب على أي دارس سوى الموسيقى القيام بأى تصنيف في مجالها . والموسيقى الشعبية على وجه الخصوص ترتبط بفنون أخرى مثل الغناء والرقص ، إذن فهل تصنف تصنيفا نوعيا يعتمد على اللون الموسيقي وحده أم حسب الموضوع الذي ترتبط به ؟ لقد كانت فنية الموسيقى وصعوبتها تجبر الجامعين والدارسين على تجاهل الموسيقى المصاحبة للغناء والرقص مع ما في هذا من ضرر شديد لقد أكدت الخبرات التي مرر بها دارسو الفولكلور أنه لا بد من دراسة أنواع الفولكلور معا ، فلا يدرس جانب ويهمس الآخر . كان

أسس علمية من العرض والتنسيق وحسن الوثوق من المقتنيات التي يعرضها ، وأن يجعل يضم نماذج تكون ممثلة فعلا للفنون الشعبية بأنحاء البلاد . كما توجد بعض الأدوات الشعبية بمتحف الجمعية الجغرافية وبعضها الآخر بالمتحف الزراعي الذي خصص قسما لاستعراض نماذج من الحياة والفنون الشعبية الريفية تأمل لها أيضا النمو المطرد وحسن الرعاية .

وتختلف أنواع المتاحف الفولكلورية ما بين متاحف تقام على نظام صالات العرض المجهزة بأشياء صناعية ، وأخرى تعرف باسم المتاحف تقام على شكل قرية يمثل كل شارع بها جناحا من قرية تنتمي لأحد الأقاليم بممارته المميزة وصناعاته الشهيرة وحياة أهلية بطابعها الخاص . وللنوع الأول تنتمي المتاحف التي لدينا ، وإن كان المتحف الزراعي حاول الانتفاع ببعض الشيء بطريقة المتاحف المفتوحة . فقد بنى بيوتا ممثلة لطراز شعبية وجسد بداخلها بواسطة تماثيل جصية مسورة من عادات الريف في الزواج . إلا أن مثل هذا العرض وإن كان يتماشى مع أغراض متحف عام يرمي إلى الترفيه أكثر منه إلى العرض العلمي إلا أنه يعد عرضا غير دقيق فنحن لا ندرى عن أي ريف أخذت تلك المناظر ولا لأي عصر تنتمي إلى آخر ما يمكن أن يثار عن الضبط العلمي . ولقد سمعنا منذ سنتين عن مشروع لتأسيس متحف مفتوح بمدينة الفنون بالهرم ثم توقف الحديث عن المشروع ، ونطمح أن يكون قيسد التجهيز الآن .

وهناك جهاز آخر يتصل بالارشيف ويرتبط به إلى حد كبير وهو المكتبة ، فإن المراجع التي تحويها والأبحاث المطبوعة ثم ما تفسه من دراسات عن الفولكلور في البلاد الأخرى . كل ذلك بالإضافة إلى ما يضعه الارشيف القومي وما يعرضه المتحف الإقليمي بشكل المادة التي توضع بين يدي الباحثين ومن ثم تأتي المرحلة التالية مرحلة الدراسة وعقد المقارنات ، ومحاولة الاستفادة بالفولكلوريات في الفن والأدب ، وهذا موضوع حديث آخر .

منطقة من المناطق . ويضاف إلى البطاقة المعلومات التي تستجد أولا بأول حتى تكون معاصرة باستمرار ، ثم يفرغ الدون بالبطاقة على خرائط الأطلس الجغرافي . وتخصص كل خريطة لنوع فولكلوري معين . وعن طريق هذه الخرائط يسهل الكشف عن وجود عادة معينة في إقليم ما ، ثم هي توضع مدى انتشار هذه العادة كثرة أو قلة بهذا الإقليم أو ذاك . ووجود الأطلس الفولكلوري ضروري أيضا للارشيف وللقائمين بعمليات الجمع فهو يكشف عن المناطق التي تم مسحها ، والأخرى التي أهملت أو نسيت ، فيسهل تدارك النقص .

ولكن هل يقتصر الارشيف على المواد المجموعة في شكل مخطوطات أو مسجلة على مخلف وسائل التسجيل والحفظ من أشرطة واسطوانات ؟ أننا بذلك نتجاهل أهمية الصورة الفوتوغرافية والفيلم كوسيلة حفظ هامة لفنون التشكيل : من الرسوم الجدارية والدمى الشعبية وما إليها ، وللفنون التطبيقية كصناعة الأواني والأدوات الشعبية والألباس وتوشيتها ، وتسجيل الرقصات والألعاب وما يشابه هذه وتلك مما لا غنى عن الصورة في توضيحه ، لذا لا غنى عن تنظيم قسم بالارشيف للأفلام والصور .

وإذا أخذنا الارشيف بالمعنى الواسع عدنا المتحف الفولكلوري قسما من أقسام الارشيف حيث تعرض فيه الأدوات التي يستعملها الإنسان في حياته اليومية أو التي تكشف عن تطور حرفي (تكنولوجي) معين له أهمية فولكلورية ، أو تلك الأدوات التي تبين عن معتقداته مثل معدات السحر . كما يعرض بهذا النوع من المتاحف نماذج ممثلة للفنون التشكيلية والتطبيقية الموجودة بالمناطق المختلفة . وحول جلب مقتنيات ذلك المتحف والاستيقان منها وترتيبها ، وحول طرق عرضها تقوم عدة مشاكل - علينا أن ندرسها عند شرونها في تكوين مثل ذلك المتحف . وقد أسس مركز الفنون الشعبية متحفا صغيرا للنماذج الشعبية ، ولما كان في المراحل الأولى من النمو فإننا تأمل أن يستكمل نموه على



« يا رجال مصر ، يا رجال مصر ، ويا نساءها واطفالها ، هنا أمام الدنيا كلها ، رمز حي لارادتكم وتصميمكم ، ومقدرتكم على العمل وعلى الفداء ، هنا بهذا السد العالي تذكارات انتصاركم على كل اعتداء ، وعلى كل الصعوبات . هنا صورة رائعة لأحلامكم، صنعها العمل الذي يحرك الجبال ، ويخضع الطبيعة لارادة الانسان ، مهما دفع من الدم والعرق ، وليؤكد سيطرة الانسان ، بروح ربه وهده ، على الحياة لتكون شرفا له وليكون شرفا لها . »

أيها الأصدقاء . أيها المواطنين . . . ليست هناك بقعة من الأرض تصور المعركة العظيمة للانسان العربي المعاصر ، في أبعادها الشاملة ، كهذا الموقع الذي نقف أمامه على سد اسوان العالي .

هنا تختلط المعارك السياسية والاجتماعية والقومية والعسكرية للشعب المصري . . . وتتمازج كأنها كتل الأحجار الضخمة ، التي تسد مجرى النيل القديم ، وتخرق مياهه في أكبر بحيرة صنعها الانسان لتكون مصدرا دائما للرياء . »



ملحة السوان



كانت تأكيداً لسمات النظام وألبناه والخير .
 كانت توزيعاً للخصب وحرصاً عليه وتوسعا
 فيه واليوم عندما نجتمع ارادتنا على بناء
 الحياة ومسايرة الحضارة على أرضنا . . . على
 ضفاف نيلنا بالكفاية والعدل ، يرتفع « السد
 العالي » ملخصا الماضي والحاضر والمستقبل ،
 مجسما كل المعاني والأهداف التي عملت
 الأجيال على تحقيقها : انه رمز فني يحكى بلغة
 الارادة طاقة الانسان التي تحول الأحلام الى
 حقائق ، والتي تبسط النماء والحضرة على
 رمال الصحراء . . ومن حق جيلنا أن يفخر
 بأنه عاش الأسطورة وصاغها وجسمها خيرا
 يتدفق ، ببناء هذا الرمز العظيم ، وبالقدرة
 على تحويل مجرى النهر الخالد .

تحويل مجرى الفنون

ولم يكن موقف الفنون والآداب من هذا
 الحدث شبه الاسطوري بناء السد العالي
 وتحويل مجرى النيل . . مجرد صور تسجل
 مشاعده وعناصره ، ولم يكن مجرد أصداه
 تنبعث من العمل والبناء ، ولم يكن مجرد
 انعكاسات على صفحة مرآة ، ولكن موقفها
 كان هو البناء نفسه ، والمياه نفسها التي
 تتدفق من مجرى النيل .

لقد أصبحت نبضات القلوب تؤلف ، مع العمل
 والتشييد ، وحدة ايجابية تجمع في قوسها
 العمل والتعبير معا وهما اذا اجتمعا ،
 تعمقا التاريخ ، واستكمالا للاحساس بالحاضر
 ومزجاذكريات الكفاح القديم ، بفرحة النتائج
 والثمرات ومن هنا اسهمت جميع الفنون
 الزمنية والتشكيلية ، المثقفة وغير المثقفة في
 صياغة هذا الحدث العظيم ، وكانما تحول
 الشعب كله الى بناء للصرح الذي يصنع الخير ،
 والى مصورين ومغنيين ومثليين وقصاص ،

لم يكن النيل ملهما للفراخ المتفجرة بالفن
 والأدب على مدى العصور فحسب ، ولكنه كان
 ولا يزال ، ظاهرة كونية عظيمة ، أسهمت في
 صياغة الحياة والتاريخ والحضارة على أرضه .
 وإذا كان المؤرخ اليوناني القديم « هيرودوت »
 قد أطلق عبارته المشهورة : « ان مصر هبة
 النيل » فانه خص الحقيقة على وجه من وجوهها ،
 ذلك لأن جوهرها هو : ان مصر هبة النيل
 بارادة الحياة والخير والبناء لهذه الأجيال
 المتعاقبة من البشر الذين قدر لهم أن يعمرها
 هذا الوادي الخصيب . . وما أكثر الأساطير
 التي نسجت تفسيراً خاشعاً ومقدماً لهذه
 الظاهرة الكونية العظيمة ، وكلها تحكي
 بالتجسيم والتشخيص ، نزوع النيل الى
 وحدة الحياة ، بل وحدة الطبيعة ، وصدوره
 عن فضيلة الوفاء بفيضانه في موسم معين من
 كل عام ، لا يخلف مواعده مع الخير والخصب
 والنماء هكذا كان منذ أحقاب لا يعرف
 أولها . . وهكذا هو الآن والى مدى
 لا تستشرف نهايته .

والحضارة التي نشأت في مصر منذ أقدم
 العصور ، فيها من صفات النيل وملامحه . . .
 فيها النزوع الى الوحدة والصلود عن
 فضيلة الوفاء ، وتؤثر الخير والبناء والسلام .
 على صفاته في مصر ، وبين ذراعيه في الدلتا ،
 تحولت الحياة الانسانية الى الاستقرار الزراعي ،
 وعرفت الجماعات التي عاشت به وعليه فكرة
 الدولة ، ومعنى القانون ، واستطاعت هذه
 الجماعات أن تحصل المعارف والخبرات ، وأن
 تجمعها وأن تدونها ، وأن تنشرها بين الأجيال ،
 وعلى مدى العصور ولم تكن الفنون
 والصلود التي تفرعت منه ، أو شيدت على
 بعض مجاريه ، تقييدا لهذا النهر العظيم ، وإنما

المستحيل .. الحارق .. الممكن ..

ولقد تمدونا أن تفاضل بين الأحداث على أساس قربها من الواقع ، أو بعدها عنه ، وجعلنا هذا التفريق هو الفصل في تمييز الحدث المستحيل أو الحارق من الحدث الممكن أو الواقعي ، ولكن الإرادة المتحررة من الوهم والاستغلال استطاعت أن تتوسع في مفهوم الواقع ، عندما أدركت طاقتها على الابتكار والعمل ، وهي طاقة شعب بأسره ... شعب صاغ حضارة الماضي ، ومن حق أن يسهم في حضارة العصر الحديث .. وإذا أردنا أن نسجل مدى التطور من خلال الفنون والآداب التي تؤلف ملحمة أسوان ، فأننا نجد القصص يتحول إلى تاريخ ، والحدث الحارق يتحول إلى حدث واقعي ، ونجد كذلك أن القصص لا يكتفى بالسرد ، لأن ما يحكيه حاضر مشهود ، وواقع ملموس لم يعد هناك فارق بين المنشئ وبين القصص ، بل لم يعد هناك فارق بينها وبين المؤرخ ، وبخاصة عندما يكون الموضوع .. حكاية شعب : (١)

قولنا حنبلى ودحنا بنينا السد العالي
ياستعمار بنينا بايدينا السد العالي
من أموالنا بأيدى عاملناي الكلمة وإدحنا بنينا
أخواني تسمحنى بكلمة

هى

الحكاية مش حكاية السد حكاية الكفاح إلى
ورا السد ، حكايتنا احنا ..

حكاية شعب للزحف المقدس قام وثار

هى

(١) كلمات : أحمد شفيق كامل
الحنن : كمال الطويل
قناة : عبد العظيم حافظ

يرفحون عن أنفسهم ويتزعجون الخلود بما
يسجلونه من واقع التشييد والبناء الذى كان
يلعب في تفكيره وتوقيته دوجة الإعجاز .. ومن
هنا يرصد المؤرخ للفنون والآداب في عصرنا
تحولا يساير تحول مجرى النيل العظيم ...
لقد ذهبت إلى غير رجعة رنات الحزن والأسى
التي تقطر شكاة تكاد تصبح ياسا ، وأصبحت
ذكريات الكفاح القديم أمجادا تشعل النفوس
بالعزة ، وتحفز الإرادة على الإقدام .. والتقى
الشكل بالمضمون ثم امتزجا ، ولم يعد هناك
حد يفصل بينهما حتى اتسع مفهوم اللغة ،
فاستوعب جميع وسائل التعبير ، وحتى
ارتدت اللغة إلى الواقع .. لم تعد صيغا بلا
مدلول ، ولا شعارات بغير تحقيق ، ولكنها
أصبحت سلوكا إيجابيا يعرف الطريق ويدرك
الطاقة ، ويحقق الأمل .. لحصت الأغنية
التاريخ الحديث .. لم تعد قصصا ولا سردا ،
ولكنها أصبحت موقفا حيا متحركا .. كان
الايقاع محصورا في الشعر والفناء والحركة ،
فأصبح الآن ، مع السد العالي حظا مشتركا ،
تتسم به فنون التشكيل ، كما تتسم به فنون
التعبير ، وبرز العاملون في البناء والزراعة
إلى الصف الأول .. الجميع مقبلون على
الحياة .. الجميع متفائلون .. لقد تعزرت
أرادتهم من قيد الوهم وقيد الاستغلال ...
تداخلت الأغنية مع التشييد ، وظهرت الحكاية
الشعبية في إطار النغم والإيقاع ، وتغلب
وجدان الجماعة على كل شيء آخر .. الفن
حركة .. الفن بناء .. الفن عمل ... يصدر
عن الحياة وللحياة ، يبعثه الناس من أجل
الناس ، وحق للجميع أن يحسوا أنفسهم ،
وأن يترنموا باسم البطل الذى أعانهم على
الرؤية ، وجعلهم يدركون مدى سلطانهم على
أنفسهم وعلى الحياة .. البطل الملهم الذى انتلته
الشعب أجيالا ليصوغ معه أمجد ملاحمه ..
ومنها ملحمة السد العالي .. ملحمة أسوان ..

شعب زاحف خطوته تولع شرار

هي

شعب كافح وانكبله الانتصار

هي

تسموا الحكاية

بس قولها من البداية

هي حكاية حرب وتار ...

بيننا وبين الاستعمار

فاكرين لما الشعب اتقرب جوه في بلده

آه فاكرين

والمعتل القادر ينعم فيها لوحده

مش ناسين

والمشائق لى رايح والى جاي

ولما احرارنا الى راحوا في دنشواي

آه فاكرين

من هنا كانت البداية - وابتدا الشعب الحكاية

كان كفاحنا - بنار جراحنا - يكتبوا دم الضحايا

وانتصرنا انتصرنا انتصرنا

انتصرنا يوم ماهب الجيش وتار

يوم ماشعلناها ثورة نور وتار

يوم ماخرجنا الفساد - يوم ماحررنا البلاد

يوم ماحققنا الجلاء

انتصرنا انتصرنا انتصرنا

رجعت الارض الحبيبة الطيبة لادين صحابها

والتقينا العز فيها والكنوز تايه في ترابها

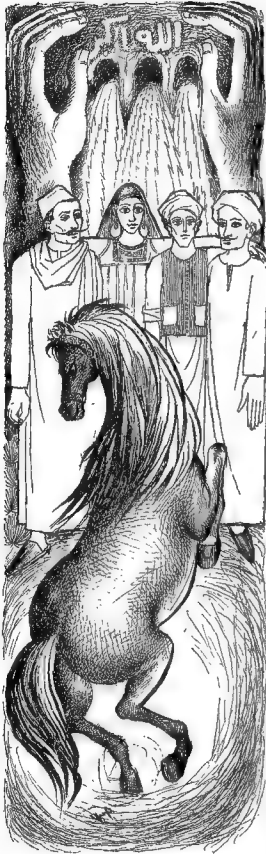
قلنا- نلحق نبني مستقبلها ونرجع شبابها

نعمل ايه

كان طيبعي نبص للنيل الى ارواحنا في ايديه

ميتة في البحر ضايمة والصحاري في شوق اليه





قولنا نينى سد على - سد على - سد على
بص الاستعمار صعب حالنا عليه
ليه نرجع مجدنا ونعيدده ليه

نعمل ايه

راح على البنك الى ببساعد ويدى
قالوا حاسب قال لنا مالكمش عندى
قلنا ايه

كانت الصرخة القوية - فى الميدان فى اسكندرية

صرخة اطلقها جمال - صرخة اطلقها جمال
احنا امنا القنسال - احنا امنا القنسال

الحواديت بين الواقع والخيال

وكان طبيعيا أن يفزو الواقع عالم الخيال
وان تنفلت الحكاية الشعبية من ضباب الأوهام
والخرافات ، وليس هذا بالمفهم القليل ، فانه
البرهان القاطع على ان الثورة قد غيرت فلسفة
التربية ، ولذلك كانت احسدى لبنات الغناء
المحقق بالتعبير لمعزة السد العالى حكاية
شعبية او « جدوته » فيها موازنة صريحة بين
ما كان ، وبين الواقع حتى فى دنيا الاطفال .

بلد السيد (١)

لما كنا زمان كنا كنا
مرة لعبت بعود كبيريت
قاموا ضربوني وانا عيظت
داذا جت تحكيلى حواديت
عن غولة وثلاث غفاريات
وتهشكنى وتقول سد
طول الليل وانا هات يا هويت

(١) كلمات : حسين السيد

لحن : منير مراد

فئسار : شادية

والى يشوف جنبه عفريت
طبعا مش معقول ينسدد

فين دلوقت لما ابن اختى امبارح قطع شسنة اخوه
ناما وبابا زعلوا وراحوا السيينا وهو سابوه
رحت اصالحه وشلت بايدى دموع اللوى من الحدين
بعد شويه الضحكه الحلوه نطقت فى عيون الحلوين

عارفين انا سكتة بايه
وعنيه ضحكوا قوى كده ليه ؟
اصل حكيه له حكاية بجهد
حصلت لما رحنا نزرور
بلد السد أبو باب مسحور
الى بيبنى الهسوا والنور
والى حا يروى الأرض البور
بلد الخير ٠٠ وبلد السعد
واحد م الى كانوا زممان
بيحاربونا مع العدوان
يوم ما قفلنا الشركة اياها
وشحنها على أسوان
شفتها هناك كان فاتح بقه
وعنيه كانوا م الفيظ حايطقوا

ماشى بيتكتك ٠٠ عنده وعشه ٠٠ ليمادى مش رعشة برد
دى حسرة قلب الى كانوا مش عايزين ابنى السد

شاف الميه هناك فى بلدهم
زى كلامهم جزر ومسد

شاف الميه هنا فى بلدنا مش محتاجة لآخذ ورد
شاف الشمس هناك فى بلدهم م المغرب تحتنى بورد
شاف الشمس حدانا بتسهن ولا بتسبشي النور يسود

علشان خاطر نبني السد
بعد شويه العمال هتفوا
يوم الاثنين بكرة ياجدعان
عم أبو خالد جاي يزورنا
ويبارك أول خسنان
قرب جنبى أبو نار قايدمه
قال يا خبيبي هنا فيه غلظه

بكره مش لتنين يا خبيبي بكرة اسمه يوم الحد
ود عليه جدع أسمر عتره قال يا خواجه دى بلد السد
بص يمينك عرق العافية شوف ازاي بينقط شهود
بص شمالك شوف ضوافرن فى الجرائيت لها برق ورعد
هنا هو الوقت بيسبق روحه والبنا ماشى قبل الهد
علشان كده قربنا وجينا يوم الاثنين قبل يوم الحد
علشان خاطر نبني السد
ضحك ابن اختى مايا وكركر
ولقيته قال يا اخواتي عايز أكبر
شوف دكتور اطفال يكتبل
ميه تكون جايه من السد
علشان اقدر أروح وأزور
بلد السد أبو باب مسحور

اغنية عمل (١)

وهذه اغنية تحقق حركة العمل وإيقاعاته ،
والفرحة الغامرة بالقدرة على البناء والتغلب على
الزمن ، وهى تصدر عن وجدان الشعب كله
الذى أسهم فى تشييد معجزة أسوان وتحتفظ
فى الوقت نفسه بتقاليد الاغنية الشعبية

(١) كلمات : أحمد دويش
لحن : محمود الشريف
غناء : الثلاثي للفرح



عطشان يا صبايا

وكانت الأغنية الشعبية تلح على الظم ،
وتكشف عن المفارقة الصارخة بين المعجز عن
الرى ، وبين هذا النيل العظيم الذى يتدفق
بالماء النمر ، والذى يتفرع الى ترع وقنوات
وجداول .. كان الرمز يدل على الارادة المقيدة
أو العاطفة المكبوتة ، وكان يستغل أيضاً فى
الابانة عن موقف الانسان العادى يصنع الخير ،
ويستأثر به غيره ، أما الآن فالشعب لا يصدر
عن قيد أو كبت أو استغلال ، ولذلك يتحول
النداء القديم « عطشان يا صبايا » الى معنى
جديد ، فى اطار جديد ... الى معنى يجسمه
سد أسوان العظيم .

حود من هنا (١)

حود من هنا
يا فرحة عمرنا
يا نيل يا أبو العجايب
يصونك ربنا
حود من هنا
من كام الف سنة
بنقول من غلبنا
عطشان يا صبايا
والميه جنبنا

عطشان يا صبايا
دلونى على السبيل
ما بقاش عطشان فى بلادنا
حولنا مجرى النيل

(١) كلمات : صالح جودت
الحان : يلىج حمدي
غناء : نجاهة الصغيرة

المبتهجة بالحياة ، المقدرة فى الوقت نفسه انها
انما تحتفل بحدث خارق وان كان واقعياً : ان
الحجب والاعجاب يستهلان دائماً عند الشعب
بالصلاة على النبى :

يا ميت صلاة النبى احسن
ميت فل وورد
على الايدى شغالة
وبتبنى المجد
شغالة عز الاياله
وف عز البرد
وليل ونهار على سقاله
وف وسط الهد
تسلم ايدى الرجاله
رجاله السد

يا ميت صلاة النبى احسن
تسلم ايدى خشنه قويه
لمهندسين وصنایعیه
ونجارين وسواقين
وحفارين وفواعليه
تسلم ايديهم تسلم عنيهم
ويعيش وطنهم يتباهى بهم
يا ميت صلاة النبى احسن

رجاله كانت عايزه تطير
سبقوا الزمن سبقوه بكتير
ولا يعرفوش فى الشغل كبير
فى السد عامل زى وزير

وخلصوه قبل ميماده
عشان تقرب اعياده
مبروك يا أم الدنيا بجد

مبروك عليكى يا مصر السد
يا ميت صلاة النبى احسن

غزار

اول کو پلے

راستہ

دوئم کو پلے

راستہ ۶ مرتبہ

موسیقی کے لیے لکھی گئی ہے۔

ووفينا بوعدنا
وبيننا سدا
يانيل ياو العجايب
يصونك ربنا

حود من هنا

حود يا نيل يا غالى
من جنب السد العالى
وخلى الدنيا تلالى
بالنور والكهربا

حود يا نيل يا جارى
يا منور الربى
تفرح لك الصحارى
وتقول يا مرحبا

دا البحر ضحك لنا
واخضرت ارضنا
يا نيل ياو العجايب
يصونك ربنا

حود من هنا

على شط بحيرة ناصر
نسهر ويا القمر
نسهر ونقول يا ناصر
يا ميعادنا مع القدر

وشك علينا نادى
يا بانى مجسدا
وفرحتنا الليلة دى
دى فرحة عمرنا

يكتب لك الهنا
وتعيش وتقول لنا
يا نيل ياو العجايب
يصونك ربنا
حود من هنا

الفارس الموعود (١)

ويكاد يجمع الدارسون على ان الملاحم
الشعبية ، انما تشخص أحلام الشعوب ،
وتجسم بالرموز قيمها الانسانية العليا ،
وما سياق أحداثها الا انتصار الخير على الشر ،
والبناء على الهدم ، والوحدة على الفرقة .
وهذه ملحمة أسوان الشريفة الواقعية تفيد
من أحلام الماضي التى صاغها شعبنا مسجلا
فروسيته العربية التى قامت على المروءة
والوفاء والعزم وإيثار القهر ، ومن هنا استطاع
الشاعر الذى يصدر عن وجدان الشعب
أن يرسم النيل فى صورة فارس أدهم عربى
ينتظر الفارس الذى يطوعه لأمره ، ويخوض
به مفاوز الحياة ، وينتزع وياه الانتصار
للخير . . . الشعب كله هو الفارس الموعود
الذى يشبه عنتره وأبا زيد ، والفارس الأدهم
هو النيل :

النيل فارس أدهم مالوش كاسر
ولا حد كان ف طريقه يتجاسر
والشعب هو الفارس الموعود
الى بعزمه ع الفرس آسر
يوجهه وجهته
يجرى كما أجراه

(١) كلمات : عبد الفتاح مصطفى
الحنان : عبد العظيم عبد الحق
غناء : تلالى النغم



يحكم على خطوته
يخضع ولا يعصاه
صحيح ارادة الشعوب
هي ارادة الله

فرس جبار
بيجرى وعرفه يتماوج مع التيار
نزل همدان
يشق طريقه للبحر الى ماله قرار
لا قدرت تحكمه الايام
ولا تملك لامره زمام
ولو فارت عروقه السمر
يكسر كل قيد ولجام
والشعب هو الفارس الموعود

فرس جبار
فضل مليون سننة شارد
بلا حارس
لحد الثورة ما نادى
على الفارس
وقام الفارس انشمر
لا أقول أبو زيد ولا عنتر
دا فارس لو يريد الشمس
يعلا لدها واكثر
والشعب هو الفارس الموعود
الشعب فارسي

منها فى الواقع يفصح عن التطور العظيم الذى
حققه شعبنا فى الفكر وفى السلوك
الشعب كله هو الفنان وهو الأديب .. وكل
فنان وكل أديب إنما يصدر عن وجدان
الشعب كله فى الوقت نفسه . ولذلك فنحن
نجد الخصائص التى تنسم بها الأغنية أو
النشيد أو الملحمة موجودة فى الحركة الموقفة
وفى الرسم والنحت جميعا .

لقد تحول الفن كما تحول الفكر بتحويل
مجرى النيل بارادة الانسان . ولقد اجتمع
مجد الماضى بعزم الحاضر بكرامة المستقبل ،
واذا كان الشعب قد انتزع الرخاء بما شيد من
بناء ، فقد انتزع أيضا معانى الحق والحير

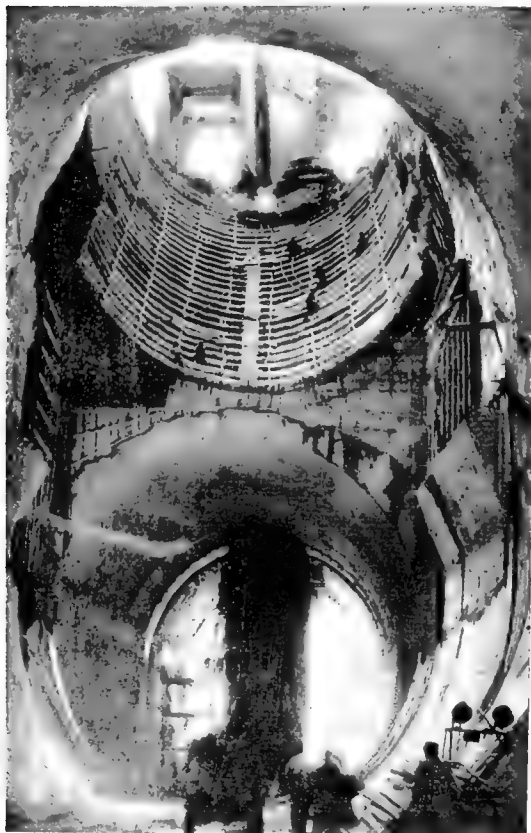
نهض نهضه وجاهد ربنا يعينه
نهض نهضة وكل الخلق شايقيه
لوى عرف الفرس لادهم على يمينه
حلف يسقى عطاش الرمل بجبينه
يا شعب اؤمر
وقول للحلم يتجسد عمل وحياء
وخل النيل على الصحرا يمد خطاه
يا شعب اؤمر

صحيح الشعب لو صمم
ارادته من ارادة الله



وليس الباحث فى حاجة الى استخلاص
النتائج من الشواهد الكثيرة لأن كل شاهد







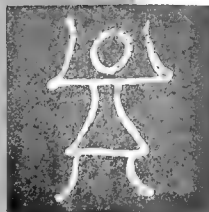
من وحي السد العالي - عبد الهادي الجزار

الشعوب كلها الى قوله « هنا صورة رائعة
لأحلامكم ، صنعها العمل الذي يحرك الجبال ،
ويخضع الطبيعة لارادة الانسان ، مهما دفع
من الدم والعرق ، وليؤكد سيطرة الانسان
بروح ربه وهده ، على الحياة لتكون شرفا له
وليكون شرفا لها » .

دكتور عبد الحميد يونس

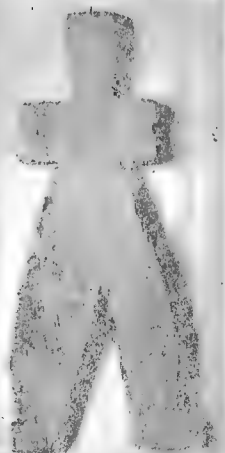
والجبال وثبتها وأبقاها على الزمن ، وسوف
تظل كلمات القائد الملهم الذي حقق الشعب
مع هذه الأسطورة منقوشة في عقول
الملايين وقلوبهم ، لا في الجمهورية العربية
المتحدة وحدها ، ولكن في العالم كله .

« ولقد أعلن البطل يوم ١٤ مايو عام
١٩٦٤ تحويل مجرى النيل ، وانصت



بسم: سعد الخادم

أوجه النقار
بين الفنون
الشعبية
الإفريقية



خرجت من أشجار مغزلية الشكل كان نصف المعبودة شجرة ونصفها الآخر بشر ومن بين تلك المعبودات ما كان يرمز الى القمر ، وان كان قد اريد بتصويره أن يعبر عن الموعظة ، فقد دل أيضا فيما تضمنه على الاخصاب والوفرة قامت هذه التقاليد منذ ازمة سحيقة ومع ذلك فان امتدادها أوجزورها ظلت قائمة في الاقطار نفسها حتى اليوم ولا يزال بالمغرب تقليد اقامة الدمى التي يراد بها جلب الحظاب للفتيات الراغبات في الزواج ، ولم تكن لتلك الدمى أوجه محددة ، وانما يلت خصل الشعر وجدائله مصفوفة بما يشبه تماما سيقان النخيل وقد نشرت احلى المجلات العربية (١) صورة لمثل هذه الدمى كتب تحتها أنها للنخاطبات أو الواصفات ، وقد جلسن على قارعة الطريق

نصب جنائز على شكل نخلة من القرن السادس ق.م



هناك جوانب من الفنون الشعبية تشترك في مضمونها ومدلولاتها الرمزية ونظائرها في أقطار أخرى ، فيمكن القول بأن الكثير من المظاهر الشعبية المنتشرة في شمال القارة الأفريقية يتحد ويرتبط بمقائده وأساطير ترجع الى ازمة غابرة ، ونذكر على سبيل المثال تلك النصب التي كانت تقام على امتداد الساحل الإفريقي ما بين المغرب والجزائر والتي كانت تصور أرباب القمر أو رباقه ، حيث اتخذت شكلا مجردا يشبه عرائس لعب الأطفال وكانت تلك الاشكال تنحت على النصب وترسم الأهلة فوق رؤوسها وكما انتشرت عبادة القمر في تلك المناطق القريبة من القارة اقيمت لها المعابد والهياكل والتماثيل في الحضارة الفرعونية القديمة وان كانت قبيد اختلفت وقتذاك في أشكالها وتقاليدها عن تلك التي حورتها الفنون في غرب افريقية الشمالية . ولكن يسترعى النظر فيما اقيم من هياكل فنيقية في مراكش وتونس والجزائر انها اقترنت منذ فجر الحضارة الفنيقية ، وعلى امتداد الحضارة الرومانية ، برمز الشجرة ولا سيما رمز النخيل ، حيث صورت النخيل بأسلوب مبسط يغلب عليه الطابع الهندسي وامتازت باستدارة سبعف النخيل من الجانبين الأيسر والأيمن وارتسم الهلال فوق هذا الشكل المبسط الذي برزت فيه على جانبي ساق النخيل أحمال القمر ولعل الأشجار المثمرة في صورتها هذه قد اقترنت بمعبودات القمر وبالأثمار في الوقت نفسه فتارة نرى تلك العرائس المجردة التي تشبه الانسان الذي امتدت يده من كل جانب وتارة أخرى نرى هذه الصورة تتحول الى جذع نخلة .

أما في الحضارة الفرعونية فهناك العديد من الأمثلة التي تصور المعبودات الفرعونية وقد

ومعهم رمزهن الخاص وهو دمية عليها ملابس الزواج وأضاف الكاتب أن مثل هذا المنظر هو الذى جعل كبار الكتّاب يقولون أن أهل قاس يتمسكون بعادات وتقاليد تعود الى عهد الموحدين والمرينيين *

وان بدأ هذا المنظر وهذه التقاليد غريبة علينا فى الوقت الحاضر فانها لم تكن بغريبة على المجتمع المصرى طوال القرون الماضية حتى القرن التاسع عشر ، فقد صورت طائفة كبيرة من المراجع الاجنبية زفة العروس فى موكب يتقدمه الطبالون والزامرون وهى محجوبة عن أعين الناظرين بما كان يدعى « الناموسية » وهى أشبه بخيمة يحمل أعمدتها بعض المماليك

وما يلفت النظر فى كافة هذه المشاهد هو أن العروس كانت فى احتجابها ترتدى الزى نفسه الذى تلبسه الحاطبات المغربيات للميتهن وكانت فى كثير من الاحيان ذات وجوه صماء حتى أواخر القرن الماضى ، فلم تكن تبدو الا جسما مفلما بدون وجه ، وتبرز من جانبيه رأسها خصل مستعارة أشبه فى منظرها بأشكال الخوص أو سعف النخيل ، وهى فى جملتها تشبه تلك الدمى والعرائس التى كشفت عنها الآثار المصرية ، وكانت تصنع من العاج وتتخذ أشكالا مبسطة تحاكي تماما أشكال ربات القمر فى الحضارة الفينيقية بشمالى أفريقية * وكانت تلك انعراش أو الدمى المصنوعة من العاج ذات تقاطيع مبسطة وكانت فى كثير من الاحيان ذات وجوه صماء بلا أعين أو أنوف أو فم *

ولو أننا تركنا مظاهر الافراح فى القاهرة وانتقلنا قبيل القرن الثامن عشر الى الريف المصرى ولا سيما فى الوجه البحرى لاتضح لنا أدلة مماثلة قد تربط تقليد الزفاف ومواكبه

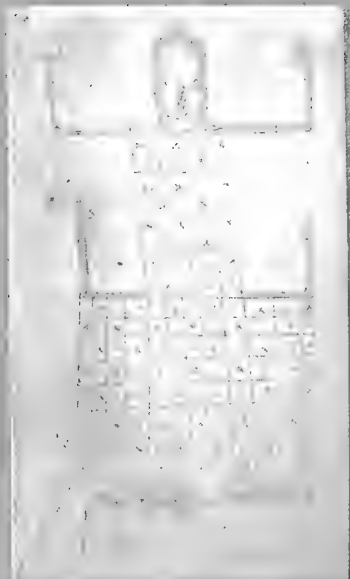


نصب من قوطاجنة على شكل نحلة تملوها يد ممدودة

وقتذاك بتلك العادات والتقاليد القديمة التى انتشرت فى شمال القارة الافريقية ، وقد صور الكاتب الروسى (ريفو) موكبا لزفة العروس



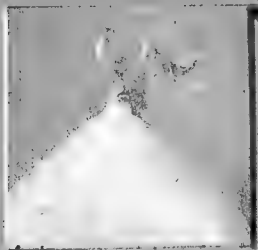
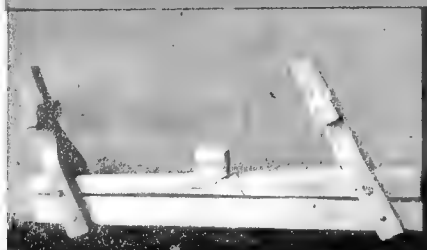
عروس شعبية من قصر من لباس محتو بالنطن



مناره الاسكندرية على شكل عروس القعر

حله بأعلى فريج بجدة مير

لعبه من العرايه المدفونه على شكل عروس القعر





اكتافهم دولاب الحلاق، وقد زينت واجهته ببعض نقوش تصوير الأشجار، ومن الأحمال ما كانت تعلوه صورة مجسمة لشجرة تبدو كحلية للجانبين الإماميين لها، وكانت ترقص خلف الحمالين الفوازي وقد طالت اكمامهن، فكلما رفعن أيديهن إلى أعلى بدت الأكمام كأنها اغصان النخيل في تدليها. وغنى عن القول أن موكب المختون كان يقترن هو الآخر برموز لها وثيق الصلة يجلب الاغصان وفترته ونحن لا نكاد نقتفى أثر تلك الملامح في الفنون الشعبية القديمة حتى نتيقن أنه في الأزمنة اليونانية الرومانية في مصر، أي في أوائل العهد المسيحي، كانت تقديس المعبودة أفروديت ممبودة الحب والحسوبة، ومن بين المواطن والبلدان التي قدستها وكانت تقام فيها هيكلها

زفة المختون



بالشرقية، فرسمها وهي مستترة في ملأتها، ووجهها مقنع ببرقع طويل ومما يلفت النظر في شكلها أنها وضعت على رأسها اغصان اشجار تدلت ذات اليمين وذات اليسار، كأنها قرون كبيرة لبقرة ولعلها ترمز إلى شكل النخيل، وتشير بتقدمها هذا وجدائلها من الشعر أو الصوف الأحمر المدلاة على جانبي وجهها إلى ثمر النخيل، بل إلى الاثمار بوجه عام، ولعلها في محركاتها شكل الاشجار وتقدمها هيئة الدمى التي يغلب عليها انطباع النبأتي تعبر عن الخير والرخاء ووفرة الذرية. وقد تذكرنا هذه الصورة غير المألوفة للعروس وهي متوجة بفرون بقرة أو أفرع نخيل بتلك الأغنية الشعبية التي تقول:

أبوح يا أبوح
كلب العرب مدبوح
أمه وراءه يتنوح
وتقول يا ولدي
يا طالع الشجرة
هات لي معاك بقرة
تحلب وتسقيني
بالمعلقة الصينية
والمعلقة انكسرت
يا من يجيها لي *

والرموز الواردة في أغنية (أبوح) تجمع ما بين الشجرة التي تعلو سيقانها والبقرة التي تطعم الناس وهي تذكرنا بفكرة «هاتور» في الأساطير الفرعونية القديمة، وقد نجد لها نظائر أيضا في صسورة زفة المختون التي وردت في بعض المراجع الأجنبية في النصف الأخير من القرن الماضي وهي الصور التي تمثل الزفة وقد تقدم موكبها الحاملون يرفعون على



موكب زفة العروس في القرن التاسع عشر

زفة العروس بداخل التانوسية



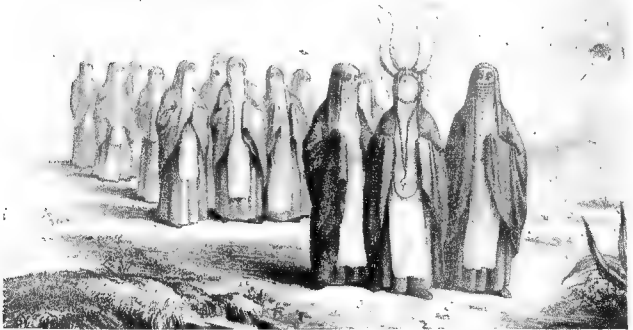
منطقة الفيوم التي رُخِرت بالوفير من التماثيل
الفخارية الصغيرة وقد صورت تلك المعبودة
على هيئة امرأة عادية تتميز جدائل شعرها
في التفافات بما يشبه رؤوس النجيل في تشابك
أفرعها وتدل خصل التمر منها • ومن بين هذه
التماثيل ما اتخذ شكلا مجردا حيث يمت فيه
المعبودة على هيئة عروس قد ثبنت ذراعيها
على خصرها، وتقلدت فوق رأسها بهالة دائرية
أو حلالية الشكل لعل فيها ما يرمز إلى القمر
ويرتبط مدلوله بفكرة الحب والاكثار •



تمثال لرأس الفروديت من الفيوم

وان كانت النماذج التي خلفها لنا هذا العهد
للمعبودة أفروديت قد التزمت في معظمها
بالجانب الواقعي فحاكت دقائق جسم الانسان ،
فمن الجائز أن تكون تلك الفترة فريدة في هذا
التطرف نحو الواقعية ، اذ يبدو أن الطابع
الذي لازم هذه المعتقدات القديمة كان أقرب
في صورته الى الجانب التجريدي، حيث تجنب

زفة العروس بالشرقية في القرن الخامس





الخطابت بقاس وممن رمهن الخاص : دمية عليها ملابس الزواج

وبين اللعب الشعبية التي جمعت في بداية القرن الحالي من منطقة بالوجه القبلي مجموعة على هيئة سباق منتظمة تستدير في جزئها من قمته ساقان أشبه ما تكونان بجذعي العرائس مصنوعة من أقمشة محشوة بالقطن على شكل الدمى في الحضارات الفينيقية القديمة ويبدو أن الصبية أضافوا ملامح لوجوهها وهي تشاهد وقد أرسلت ذراعيها واكتسى جسمها بجلباب طويل إلى أخمص القدمين • وتعصب رأس العروس في أغلب هذه الدمى بمصانة حمراء تنسدل على كتفيها • وتشبه الدمى

تصوير الوجوه الأدمية وتفاصيل التقاطيع • فجعلها أشبه بمثلثات تعلو قوائم ، وما إلى ذلك من أشكال مبسطة تشبه الصليبان ، فهناك بين آثار الدولة الفرعونية الحديثة نماذج لبعض لعب الأطفال التي شكلت من الخشب على هيئة سباق منتظمة تستدير في جزئها الأدنى ، وتضيق كلما ارتفعت ، حتى تتدل من قمتها ساقان أشبه ما تكونان بجذعي شجرة يرتفع رأسها إلى أعلى وتجه أفرعها الجانبية إلى أسفل ، فترمز إلى العروس ، وتقترب في صورتها من الشجرة •

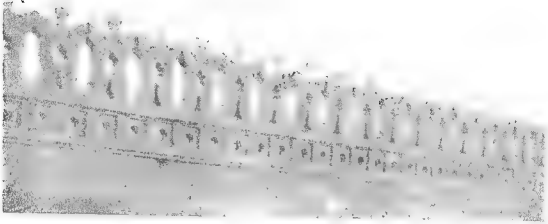
الوقرة الا أننا نرى هذا الرمز المعماري قد اتخذ صفة بعيدة كل البعد عن مضمونها القديم، حيث أصبح حلقة معمارية للجزء العلوى من بعض المساجد ولا سيما تلك التى أقيمت فى العصر الفاطمى الذى تآثر الى حد ما بالفنون الواردة من شمال افريقية ويرجع أنها اقتبست بعض حلقاتها المعمارية من عمائر أقدم عهدا فانتخبت منها ما جانبه فى تصويره للمظاهر الطبيعية ، وكان بعيدا عن محاكاة الاجسام البشرية . ومن بين هذه الامثلة نرى فى الحلقات التى أقيمت على جدران مسجد ابن طولون ما يشبه أيضا تلك العرائس ذات التشكيل المجرد التى أقيمت فى الحضارات الفنية وما قبلها ، ما بين المغرب وتونس . ومع أن العصر

انتهى تستخدمها الحاطبات الغربيات الى اليوم، وتصور العصابة الحمراء المنسدلة على الاكتاف أحمال ألتمر المتدلّية من رهوس النخيل الى جوانب سوقه . ومن العرائس الشعبية التى أوردنا ذكرها ما يبدو مجردا من التياب بأيد ممتدة على جانبي الساق، وليست بها تفاصيل توضح ملامحها .

وتشبه فى صورتها المجردة هذه العرائس المصنوعة من قوالب اللبن التى تعلو المنازل الريفية فى اقاصى الصعيد وعلى امتداد بلاد النوبة ، حيث تصبح أشكال العرائس بمثابة حلقات معمارية وهى وإن حاكت أشكال النخيل ، وتضمنت بين ما تضمنته معانى

عرائس على شكل حلقات معمارية على واجهة دار بقرية نوية





خشبيتين تتناقزان بحركة تدفع احدهما الى الامام والثانية الى الخلف وبالعكس .

ومن غريب المصادفة أن بعض المخطوطات العربية التي يرجع تاريخ نسخها الى القرن السابع عشر قد زودت بأشكال هذه العرائس التي ترسل ذراعيها على جانبي الجذع مثل العروس القمرية في الحضارة الفينيقية القديمة . وما يدعو الى العجب ظهورها في كتب الجغرافية وفي وصف للمنارات التي أقامها الاسكندر على ساحل البحر الأحمر ، وفي غير الكتب العلمية تظهر العروس القمرية في العديد من مخطوطات السحر ، حيث تبدو أقرب الى حليات زخرفية منها الى شكل آدمي . ويمكن أن نستشف من جميع هذه المقارنات ما للفنون الشعبية من جنود حضارية قديمة تربط بين معتقدات امتدت بين مشارق قارات بأسرها ومقاربا وهي تؤكد بهذا الرباط وبالتشابه الوثيق بين أشكالها وأنماطها وبالعادات والتقاليد التي اقترنت بها الوحدة التي كانت ولا تزال تجمع هذه الشعوب فالوحدة الافريقية أو الوحدة العربية ليست بالامر المخلوق وإنما هي حقيقة لها أسانيدھا التاريخية القديمة التي ترجع الى عهود يتعذر الاعتداء الى ماضيها الغابر السحيق .

الطولوني قد سبق العصر الفاطمي فان التأثر بالنقوش المغربية برغم هذا يبدو أنه امتد الى مصر قبل أن يفتحها المغز .

وما بالنسبة الى هذه الحليات المعمارية المتخذة شكل العرائس المجردة في الفنون النوبية ، فقد نراها في صورة أوضح وأقرب من غيرها الى رموز الهلال والنخيل وسيقانه وما الى ذلك مما كان في متشأ هذه المعتقدات التي أوردناها في مستهل هذا المقال ، اذ تحل واجهات المنازل النوبية بأهلة مصنوعة من اللبن ، وبجانبيها أشكال مثلثات تقام أيضا من اللبن كأنها رؤوس حراب ، هذا عدا أشكال العرائس المألوفة التي سبق التنويه عنها وأشكال النخيل التي تنقش على جدران البيوت وتقوم الفتيات النوبيات برسمها قبيل زفافهن، كان الأمر من بين طقوس اعداد جهاز العروس وتهينة دارها .

ولا تنتهي قصة الحليات التي على شكل عروس القمر عند هذه العلاقات فحسب ، اذ تتضح لنا أيضا امتدادات لها في كثير من لعب الأطفال، فقد جمعت بمتحف الجمعية الجغرافية بالقاهرة في الثلاثينات مجموعة عرائس صنعت في العراة المدفونة بالميناء تبين عروستين

أزياءنا الشعبية بين القديم والحديث

راقصة أيام زمان
تليس الشروال
والصدري وتستعمل
الصاجات



بقلم وريشة
عبدالغنى أبو العينين



ملابس فلاحية من
البحيرة من ١٠٠ سنة
حتى الآن !

من أصعب الموضوعات التي
يراجعها المتخصصون في الفنون
الشعبية هو موضوع الأزياء ، ذلك
لأن هذه الأزياء تتألف من قطع
مختلفة ، عند الفرد الواحد ، كما
أنها تتنوع بين الذكور وبين
الاناث ، وبين الشيوخ والشباب
والاطفال ، فإذا أضفنا الى هذا كله
حقيقتين بارزتين هما أن الأزياء
لا بد أن تناسب فصول السنة ،
في كل بيئة من البيئات ، كما
أنها تسائر بالضرورة الطبقات
الاجتماعية ومختلف الشرائح
والتقاليد ، استطعنا أن ندرك
مدى الصعوبة والتعقيد في دراسة
الأزياء بصفة عامة ، والأزياء
الشعبية بصفة خاصة .

وان نظرة سريعة الى أزيائنا
الشعبية تبين كثرتها وتعددتها ،
فبعضنا لا يزال يرتدى الجبة
والقفطان والعمامة ، والبعض
الآخر يرتدى الجلباب والقلنسوة

(الطاقة) ، أو الجلباب البلدى
والمعطف الانجليزى والحذاء الفرنسى
والطربوش التركى !

وفى البلاد الساحلية يلبس
البعض السروال « الاسكندرانى »
والقميص الافرنجى والقبعة ، وقرب
مرسى مطروح يرتدى الرجل
سروالا ضيقا مزركشا وقميصا
ذا اكمام واسعة وصديريه مزركشة
ويضع فوق كتفيه « الحرام » •

وقد هجر معظم الرجال هذه
الازياء الى ارتداء الملابس الاوربية
الحديثة • وتخلت المرأة المصرية
فى مصر عن الازياء الشعبية
التقليدية كالمس و « الملاية
اللف » و الجلباب ، واصبحت
ترتدى الفساتين الحديثة أو الجونلة
و « البلوزة » ، ولم تعد هناك من
ترتدى الجلباب أو المس الا فى
الريف ، ولا تلبس « الملاية اللف »
فى المدن الا بعض السيدات غير
المتعلقات ممن لازلن يتمسكن بهذا
الزى التقليدى •

ومنذ نحو نصف قرن كانت
المرأة تلبس « الحبرة » السوداء
اذا كانت متزوجة ، و « الحبرة »
البيضاء أو « الشال » الأبيض اذا
كانت من العذارى • وهذا التنوع
فى ملابس النساء هو نتيجة
طبيعية لسفور المرأة وخروجها
الى معترك الحياة العامة ومشاركتها
للرجل فى مختلف المجالات • وليس
هذا فحسب بل انه يرجع الى دور
المرأة فى مجتمعنا عبر التاريخ ،



مواطنة من واحدة سيوه
فى ملابسها التقليدية
التي لا تزال ترتديها
حتى الآن

وهو فى الوقت نفسه يعبر عن
عادتنا وتقاليدنا •

واختيار ألوان الملابس يرتبط
ارتباطا وثيقا بالتقاليد والتشاور،
فالمرأة المصرية تفضل ألوانا
معينة ، تخضع فى اختيارها لما
توارثته من عادات وتقاليد
فهى تتفاهل باللونين الأبيض
والأخضر ، وتشام من اللونين
الأزرق والأسود ، وهى لا ترتدى
الملابس سوداء اللون أو القاتمة
إلا إذا كانت من المتقدمات فى
السن ، أو عند ذهابها لتأدية
واجب العزاء •

هذا التنوع فى ملابس الرجال
والنساء لا يرجع إلى الظروف
التاريخية التى مرت بها بلادنا
فحسب ، بل أنه إحدى الثمرات
المربوة للاستعمار ! وإذا أمعنا
النظر فى أزيائنا الشعبية ، فإننا
نجد أنها مزيج من الملابس العربية
والتركية ، وومن التى ترجع إلى
عهد المماليك ، ومن الثياب التى
أخذت عن الغربيين • كما أن هذه
الأزياء المختلفة أن دلت على شىء ،
فإنما تدل على تطور مجتمعنا ،
ونحن نلبس اليوم ما يلائم
نهضتنا الثقافية ونورتنا
الصناعية •

ولو أن عقارب الساعة عادت
إلى الوراء مائة عام ، واستعرضنا
أزياءنا فى هذا العهد ، لذهلنا
لما كانت تحمله الفتاة فوق جسدها
من ثياب ، ولتساءلنا فى دهشة
ولماذا كان بعض الرجال يحملون
فوق رؤوسهم تلك العماائم
الضخمة •

ولنتأمل الآن كيف كانت تلبس المرأة •

كان زى المرأة يتكون عادة من :

١ - قميص من الحرير ... لونه فاتح ... أبيض أو وردي أو بنفسجي أو أخضر أو أزرق تغطيه زخارف من الحرير وأسلاك الذهب ، وكان ذا اكمام عريضة واسعة ، وقصيرا جدا يصل الى ما فوق الركبة •

٢ - « شنتيان » وهو سروال واسع ، يلف حول الخصر بواسطة « تكة » ، تمر من أعلاه ، ويربط من أسفل بالساق ، ويتدل حتى يصل الى القدمين • وقيل أنه كان سروالا مريحا ، لا يضايق المرأة عند الجلوس على « الثلاثة » •

٣ - صدرية بدون اكمام كانت تلبس فوق القميص •

٤ « يلك » وهو ثوب آخر كان يلبس فوق الصدرية ويلتصق بالجسم ، وله أزرار من الامام من أعلى الى أسفل ، ومفتوح من الجانبين •

٥ - « حزام » وهو قطعة كبيرة من القماش الحريري المزركش أو من الكشمير ، أو « شال » عريض ، يلف حول الوسط ، ويقعد من الامام عند أسفل البطن •

وأما غطاء الرأس فكان في الغالب يتكون من قلنسوة (طاقية) حمراء صغيرة ، يلف حولها منديل من الحرير المزركش ، توضع في مقدمته حلقة من الفضة أو حلقة أخرى من الذهب الخالص مرصعة بالجواهر تسمى « القرص » ، اذا كانت المرأة من الطبقة الثرية • وأحيانا كانت المرأة تلبس « العزيزية » وهي قلنسوة (طاقية) مبطنة من الداخل بالقماش ، ومحلة من الخارج بورود وأزهار صناعية •

وكانت المرأة تترك شعرها ينسدل على ظهرها ، فاذا خرجت من بيتها صفت شعرها في ضفائر ، عددها فردى ، أى في ١١ أو ١٣ ضفيرة - مثلا - وكانت تربط كل ضفيرة بثلاثة خيوط من الحرير الاسود ، وتعلق بها « خريات » ، وهي قطع مستديرة من الذهب رقيقة كالورق ، تنظمها لتصنع منها « الصفا » وكانت تقص شعرها فوق الجبهة وتترك منه خصلتين ، تتدلان على الصدين • وكانت المرأة ترتدى ، فوق الملابس التي ذكرناها

قيما سبق ، « جبه » من الجوخ مفتوحة من الامام ، أو « فرجية » وهي رداء يشبه العباءة الواسعة •

وكانت تضع على وجهها ، تحت « العزيزية » أو المنديل ، « بشمك » ، يصنع من نسيج شفاف ، يسمح للمرأة بالرؤية ، ويتدل حتى يصل الى أعلى الحزام •

هذا ما كانت تلبسه المرأة الموسرة في القاهرة أما المرأة من عامة الشعب فكانت ترتدى القميص والجلببب الأزرق ، اذا كانت من سكان الريف ، والجلببب الاسود و « الطرحة » أو « اللبس » أو « الحيرة » اذا كانت من المقيمات في المدن •

ولننظر الآن كيف كان زى الرجل •
كان الرجال جميعا يشتركون في ارتداء الصمامة ، يستوى في ذلك الأغنياء والفقراء • وكان السراة والعلماء يلبسون الجبسة والقفطان والحزام •

وكان الفلاحون ، ولا يزالون ، يلبسون السروال الأبيض القصير والجلببب الأزرق فوق القميص والصدرية ، وبعضهم كان يلبس « الزعبوط » ، والبعض الآخر كان ولا يزال يضع فوق راسه عمامة بيضاء أو « لبد » ، وهي ترجع الى العصر المصري القديم • ويلبس حذاء أو « من كوبا » أو « بلغة »

وتختلف الأزياء من منطقة الى أخرى •
ففي بلاد النوبة التي تمتد من شمال أسوان الى بلدة شندي في السودان ، ترتدى المرأة قميصا زاهي اللون ، يلائم لون بشرتها السمراء ، وتلبس فوقه « جرجار » وهو من القماش الاسود الشفاف ، به « كرايش » عند الساق ، ويصل طوله أحيانا الى ثلاثة أمتار ، وتضع فوقه طرحة بيضاء شفافة في المنطقة الشمالية والسودان أما في الجنوب فانها تضع طرحة سوداء على حافتها زخارف زاهية اللون ، وحداتها مستوحاة من البيئة نفسها •

وفي الصحراء الشرقية أو الغربية أو في الواحات يقوم السكان بصنع ملابسهم بأيديهم في كل مراحلها من غزل ونسج وحياسة وزخرفة ولم يتغير تصميمها منذ مائة سنة حتى الآن •

ازياء، كبار الضباط في مصر
منذ قرن ونصف



رقصة الحجلة في مرسى مطروح



صايك الباني في
منذ قرن ونصف



زى سيدتة موسرة من
عصر المماليك



المروس تطلع الحيرة
النساء الزفة وتلبس
المسامة ذات اللون
الزاهى مثل عاتة سنة



زفة، سيدتة موسرة من عصر الالهك



الفنيات « العوالم » في الجيل الماضي



الخبرة السوداء
تلبسها السيدة المتزوجة



—

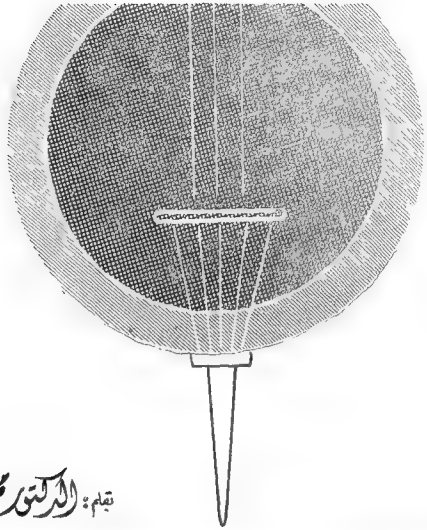
فلاحة من الشرقية ..
منذ مائة سنة



زى سيدة من صينا.



قاضي القضاة منذ مائة سنة



تقام: الدكتور محمد احمد الحفنى

لا يعرف على التحقيق الوطن الاول للآلات
الوترية ذات القوس ، وأن كان كثير من
المؤرخين قد نسبوها الى الهند مقررين ان
أقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس في تاريخ
العالم كله هي آلة هندية قديمة جدا يرجع
عهدا الى خمسة آلاف سنة قبل الميلاد
اسمها رفانا سترون كانت ذات وترين ، غير
أنها لم تتقدم ولم يدع استعمالها فماتت .

أما الذى يقرره التساريخ على وجه
التحقيق أنه الى العرب يرجع الفضل في
أحياء آلات القوس . فقد أوجدوا في القرون
الاولى من الميلاد آلة الرباب ، وكانت في



في الانقراض الآن . وكان أولئك القصاصون يفشون المقاهي في القاهرة وغيرها من المدن والقرى في ليالي المواسم والأعياد يسامرون الناس بما توافروا عليه من القصص والملاحم المليئة بالمغامرات البائسة على التشويق ، في نغم محدود يساير ما يروونه في غير تعقيد من ناحية التلحين . ويعزف القاص أو السامر بعد كل بيت أو مجموعة أبيات من القصة بعض نغمات على الرباب . وقد يتخصص بعض هؤلاء الرواة في قصص معينة ينسبون إليها ، فيقال «الهلالية» و «الزناية» و «الزغبية» تبعا لما اشتهر عنهم من هذه الألوان . ومنهم أصحاب سيرة عنتر ويسمون «العناترة» والمتخصصون في سيرة الظاهر بيبرس ويسمون «الظاهرية» وكذا المتحدثون في سيرة سيف بن ذي يزن وقصة ألف ليلة وليلة .

والرباب بنوعيهما السابقين قد أصبحت في الجمهورية العربية المتحدة آلات شعبية بحتة لا تستخدمها الفرق الموسيقية مع الآلات الأخرى في مصاحبة ألوان الفناء المختلفة .

وذلك على عكس البلاد العربية الأخرى ، فان هذه الآلة مازال عنصرا أساسيا في فرقها الموسيقية . ففي العراق مثلا تقوم في الفرقة بدور رئيسي الى جانب القانون والعود والستور والدفوف . والرباب

بدايتها ذات وتر واحد . ثم تقدمت بهمة العرب أيضا فأصبحت ذات وترين متساويين في اللفظ ، ثم ذات وترين متفاضلين فيه ، ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل كل اثنين منها على الآخرين . وتنوعت أشكالها .

وكان الرباب عند العرب على أنواع مختلفة وقد أطلقوا لفظ «الرباب» على جميع الآلات الوترية ذات القوس . كما أن الفرس كانوا يطلقون عليها لفظ «الكمنجة» أو «الكمان» ومعناها بالفارسية «القوس» . وقد تستعمل هذه التسمية في بعض البلاد العربية أيضا .

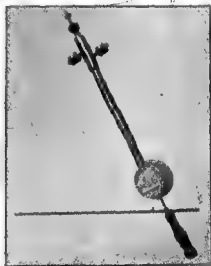
وتعتبر آلة الرباب أكثر الآلات الوترية ذوقا في الاقطار العربية في الوقت الحاضر ، وإن اختلفت منزلتها في كل قطر تبعا للاغراض الفنية التي تستخدم فيها .

وهي في الجمهورية العربية المتحدة على نوعين :

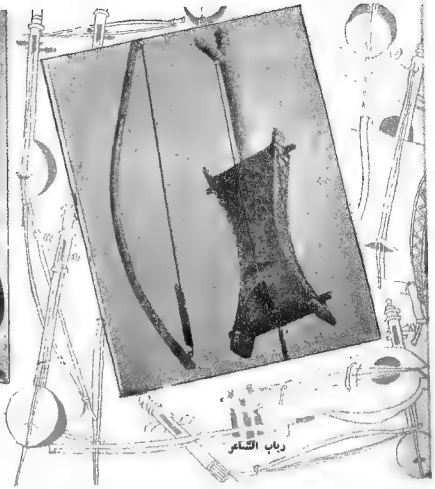
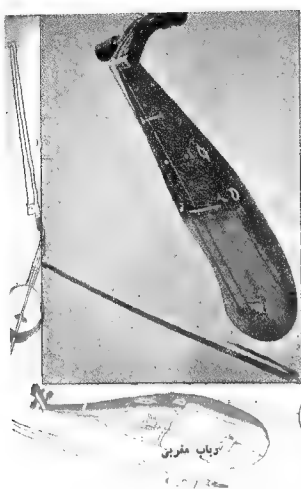
النوع الاول : صندوق مصوت يقرب من ثلاثة أرباع «جوزة الهند» تنتشر عليه عدة ثقبوب صغيرة ومشدود على فتحته رق من جلد السمك . وآلات هذا النوع ذات وترين من شعر الخيل يتكون كل منهما من ستين شعرة تقريبا . وتثبت الاوتار من الناحية العليا لرأس الرقبة في مفاتيح تسمى «الموى» تبيت في فتحات تسمى «بيت الملاوى» . وتثبت الاوتار في نهايتها السفلى في حلقة حديدية تحت الصندوق مباشرة . ويخرج من الصندوق سيخ حديدي بمشابة القدم ترتكز عليه الآلة أثناء الاستعمال . ويعزف عليها بتمرير القوس على الاوتار . وهذا القوس طوله أربع وثلاثون بوصة ونصف ، وعصاه غالبا من الخيزران .

النوع الثاني : ويسمى رباب الشاعر . ويختلف عن النوع الاول في أن صندوقه المصوت من الخشب على شكل شبه منحرف أو مربع حاد الزوايا بسبب دخول جانبيه الى الداخل على شكل قوس . ويقطع الصندوق برق من جلد السمك أيضا ، ويشد عليها في العادة وتران ، وأحيانا يركب عليها وتر واحد . ويسمى هذا النوع رباب الشاعر لأن المشتغلين به طائفة من القصاصين يلقبون بالشعراء . وقد اخلت هذه الطائفة الشعبية

عازف بالكمان الجديدة (الفيلاديليا) اهل طرقة الزمان



ديانة مصري



المغطى بالخشب حتى يلتقى بالرقبة . ويشد عليه عادة وتران .

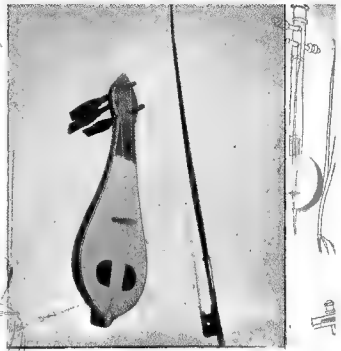
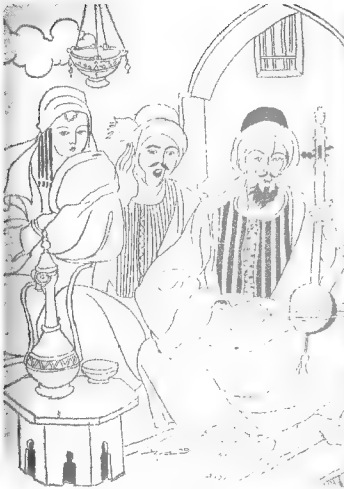
وهناك أيضا في تركيا والمناطق المناخنة لها يستخدم نوع راق من الرياب يسمى « الكمنجة الرومي » ويشبه الى حد كبير الرياب المغربي ولكنه أصغر حجما . وتشد عليه ثلاثة أوتار تثبت في الملاوي التي تتركب في الرقبة من الخلف بما يظهر الآلة شبيهة بشكل الأرنب . ولذلك فانهم يسمونها في الأوساط الشعبية « الأرنب » .

وقد انتقلت آلات الرياب مع العرب الى الأندلس حين تم لهم فتحها في أوائل القرن الثامن الميلادي . ومن ذلك الحين فقط بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات القوس تظهر في أوروبا وبخاصة في البلاد الجنوبية منها المناخنة للأندلس . فقد صنع الفرنسيون آلة تماثل الرياب العربية سموها ربيبة أو روييلة كما صنع الطليان نفس هذه الآلة وسموها رويكا أو ريك . وظاهر في كل هذه الألفاظ اشتقاقها من كلمة الرياب .

العراقي نظرا لأهميته أرقى صنعة ، يشد عليه أربعة أوتار ، لذلك فهو غني أيضا في المنطقة الصوتية المشتغل عليها .

وفي بلاد شمال افريقية تلعب الرياب أيضا دورا هاما في موسيقاها . فهي لا تخلو منها فرقة موسيقية حتى ولو استخدمت في تلك الفرق آلات الكمان الحديثة « الفيولينة » فانها لا توجب آلات الرياب التي تحتفظ دائما بمكانتها في تلك الفرق . بل ان العازف بآلة الكمان الحديثة في هذه البلاد يحملها أثناء العزف راسية على ركبته في وضع يشبه تماما وضع آلة الرياب .

والرياب المغربي الشائع الاستعمال في بلاد المغرب والجزائر وتونس وليبيا يخالف في الشكل آلات الرياب المستعملة في البلاد العربية الشرقية . فهو ذو صندوق وصوت كبير مصنوع من الخشب يتسع في النصف الأسفل المشدود عليه الرق والذي يعزف عليه بالقوس ويضيق تدريجا في النصف الآخر العلوي



رباب تركي (أولية)

وبعد أن عاشت الفيولا بهذا الشكل ذات ستة أوتار أكثر من قرنين عدل الأوربيون عن ذلك ورجعوا إلى فكرة العرب في وجوب عدم زيادة الأوتار على أربعة كما كان الحال في الرباب . وبذلك تطورت الفيولا في منتصف القرن السابع عشر . وصنعت آلة أصغر منها قليلا مشدود عليها أربعة أوتار أطلق عليها اسم فيولينة أو فيو لينو مصغر فيولا . وتلك الآلة هي مانسميه في عصرنا الحديث الكمان .

وقد صادفت آلة الكمان في شكلها الأخير اقبالا عظيما من سائر شعوب العالم ، سيما بعد أن منحها الموسيقىار « منتفردى » الايطالي السيادة على آلات الأوركسترا فيما وضعه من الأوبرات التي سار على نهجها فيها جميع معاصريه وخلفائه .

واختص بصنع آلة الكمان في بادئ الأمر منطقة محدودة من اوروبا هي بلاد النيرول وشمال ايطاليا . وكانت أسرة أماتي أدخله الأسر التي اشتهرت في صناعة هذه

انتشرت تلك الآلة بعد ذلك فعمت أوروبا في القرن الرابع عشر هـ وأخذ يدخل عليها التغيير شيئا فشيئا حتى آخر القرن الخامس عشر ، وسميت تلك الآلة فيولا ومعناها الوتر . ثم صنع منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم . وفي القرن السابع عشر سم لفظ فيولا لجميع الآلات الوترية ذات القوس وكان أهمها في ذلك الوقت نوعان : الأول سمي فيولا الذراع وكانت تحمل أثناء التوقيع على ذراع العازف بها كما هو الحال الآن في آلة الكمان الحديثه (الفيولينه) . وأما النوع الثاني فسمى فيولا الركبة وكان يضعها العازف بين ركبتيه أثناء التوقيع بها ، على النحو الذي نستعمل فيه الآن آلة الفيولنستيل .

وكانت كل تلك الأنواع ذات ستة أوتار مشدودة في مستوى واحد ، ولذلك كان من المتعذر على العازف أن يوقع بالقوس على الأوتار الوسطى من الآلة ، بل كان لابد له من العزف على ثلاثة أوتار في وقت واحد .



رباب عراقي

الوقت الحاضر ، بعد ان تم تطويرها واكتملت صناعتها على نحو ما معنا اليه ، تشغل المحل الاول من جميع الآلات الموسيقية في الشرق والغرب . وقد زاحمت هي وأسرتها بقية الآلات الوترية وأصبحت لها السيادة عليها منذ أكثر من قرنين لا تزاحمها في تلك السيادة آلة أخرى . وستظل الكمان متبوذة أسمى مكانة في الفن ، ذلك لأنها سلطانة المواقف وملكة الآلات، جميعها في الترجمة عن الشعور . ومن أبرع ما كتب في ذلك قول «هايني» الفيلسوف والشاعر الألماني الكبير :

« الكمان آلة لها أمزجة البشر ، تتكلم بشعور العازف بها ، وتكشف أسرار عواطفه ، تنقل عنه في جلاء ووضوح أقل التأثيرات وأضعف الانفعالات . ذلك لأنه يضعها أثناء التوقيع على صدره فتحمل أوتارها ضربات قلبه » .

دكتور محمد أحمد الحفني

الآلات في القرنين السادس عشر والسابع عشر في كريمونا إحدى مقاطعات سهول لمباردي بإيطاليا . وأخذت عنها أسرة ستراديفاري فبلغت بصناعتها حد الكمال في أوائل القرن السابع عشر . وبقيت الآلات التي صنعتها تلك الأسرة لا تبارى حتى الآن . برغم اقبال الشعوب على هذه الآلة اقبالها العظيم وتسابقها في صناعتها .

رتصنع آلة الكمان من خشب الصنوبر الذي تم جفافه حتى لا تتغير نسب الأبعاد التي عليها القطع المختلفة المكون منها صندوق الآلة ، والتي يجب أن تبقى دائماً ثابتة على النحو الذي ضبطها عليه الصانع حتى تتوافق الاهتزازات الصوتية الناشئة من الصندوق كله . وكلما قدمت الكمان في الاستعمال أصبح خشبها أكثر مرونة والأصوات الصادرة منها أرق وأحلى ، وأصبحت تبعاً لذلك أكبر قيمة وأغلى ثمناً .

أما عن منزلة آلة الكمان فأنها في



اعل ما وصلت اليه صناعة الكمان (الـ فيولينه)





رقصة الروح الهادئة للرقصة بيونج يانج

بقلم

عبد الرحمن
عبد الرحمن
عبد الرحمن

عبد الرحمن ومتلخيص

أحمد آدم محمد

الرقص الشعبي تعبير بوحدة الحركة عن رد فعل جمعي لدورات الحياة الهامة وقد شغف الناس بالرقص منذ فجر الحياة ، وليس من شك أن الرقص يلعب اليوم دورا هاما في الاحتفالات في كل انحاء العالم : في المجتمع الاول يرقص الناس للتسلية وتزجية وقت الفراغ ، وفي المجتمع البدائي يرقصون ، استرضاء للآلهة وقوى الخير ، ويجدون في الرقص وسيلة لطرد الارواح الشريرة ، ولا يزال الهنود الحمر في أمريكا ، يتمسكون بالكثير من طقوسهم التقليدية ويرقصون للتعبير عن مشاعرهم في شتى المناسبات . ولا يزال الرقص في شبه جزيرة ايبيريا وفي أمريكا اللاتينية عنصرا حيويا في الاحتفالات والمهرجانات . والرقصة الواحدة قد تصلح لأكثر من مناسبة ، مثل رقصة « روتوبوري » عند هنود

في رقصات القبائل البدائية ، وأحيانا نجدها مغلقة بالاحتشام الذي يصل الى حد البرود كما هو الحال في الرقص التريبي .

وفي هذا النوع من الرقص يستعرض الرجال مايتصفون به من اقدم وما يتمتعون به من قوة وتحاول النساء أن يبرزن ماوهيبن الله من فتنة ويمتزج الراقصون والراقصات عادة في حلقات بسيطة وأحيانا يقوم الراقصان برقصة معقدة وكثيرا ما يتبادلون العناق .

وتلعب « المروحة » دورا هاما في الرقصات الشعبية من هذا النوع في اليابان وبورما واسيانيا . أما في الشرق العربي والبلقان وشبه جزيرة الملايو وروسيا وبوهيميا وانجلترا وبيرو وشيلي والمكسيك فإن « المندبل » يعتبر من أهم عناصر الرقصات الشعبية .

وتعتبر كثير من الرقصات الشعبية عن الترحيب بالضيف كما هو الحال في المكسيك وجدير بالذكر أن هناك رقصة مشهورة تسمى رقصة « الزماله » في الدانمارك وهناك رقصة معروفة عند الهنود الحمر في أمريكا هي رقصة « صداقة القلب » .

وليس من شك في أن الرقص في حفلات الزفاف شائع في كل أنحاء العالم : في هنغاريا رقصة معروفة باسم رقصة « العروس » وفي تركيا نجد رقصة « النار » المعروفة عند « الفجر » .

وإذا ذهبنا الى ألمانيا نجد رقصة خاصة بالعريس وعروسه وإذا مازرنا الهنود الحمر نجدهم يرقصون قبل الزفاف رقصة تحكي زفاف الأرض الأم الى الشمس كما أنهم كثيرا ما يرقصون في حفلات الزفاف رقصة الحرب التقليدية .

رقصات العمل

قد تكون هذه الرقصات مجرد محاكاة للحركات التي يقوم بها العمال من مختلف المهن وقد يغلب عليها طابع الابتكار .

وتهدف هذه الرقصات الى ادخال البهجة على قلوب العمال واشاعة جومن المرح والسرور ينسيهم مايبذلونه من جهد في أداء العمل

نارا هومارا بالكسليك ، وقد لا تصلح الا للتعبير عن موضوع معين ، مثل رقصة الغزال عند قبائل البويبلو الهنود في نيومكسيكو . وكثيرا ما يقلد الراقصون في هذه القبائل ، بحركاتهم الراقصة ، انسانا أو حيوانا أو نباتا ، اعتقادا منهم بأن هذه الحركات الراقصة كفيلة بطرد الشياطين أو تحقيق الشفاء . ولعل الراقص الذي يقوم بدور المورج في السرك اليوم ، يقوم بالعمل نفسه الذي كان يقوم به الكاهن بين القبائل البدائية .

وللرقص الشعبي وظائف عالية ، وتختلف هذه الوظائف باختلاف المناخ والظروف الجغرافية وتنوع الأمزجة ، وبالرغم من ذاتية بعض تكوينات الرقص وخطواته فإن لكل قارة ولكل أمة بل ولكل قبيلة أسلوبها الخاص في الرقص . وليس من شك في أن الطقوس الدينية التي كثيرا ما تمتزج بالرقصات الشعبية ، قد تأثرت الى حد كبير بالتجارة والغزو ، مما أدى الى التقريب بين الثقافات المتباعدة .

طقوس الرقص وأغراضه

تحتفل القبائل في آسيا وإفريقيا وأمريكا احتفالا كبيرا ببلوغ الفتيان والفتيات ويرقص الجميع للتعبير عن فرحتهم في هذه المناسبة السعيدة وتصحب هذه الرقصات بعض الطقوس التقليدية عند قبائل الاسكا والماوري والبابايو والاباتشي .

ولعل الغزل من أهم الموضوعات التي يتناولها الرقص الشعبي ويصعب على الباحث أن يحصر الرقصات التي تعبر عن الغزل والتي يعمد فيها الراقصون والراقصات الى إبراز الجاذبية الجنسية . والواقع أن هذه الرقصات ليست كلها مما يمكن اعتباره من الرقص الشعبي ولا يعد منها الا طائفة قليلة من هذا القبيل وتعتبر هذه الرقصات عن دراما الحب فنرى الفتى يطارد الفتاة حتى تقع في الأسر الا أنه لا يلبث أن يهجرها ليطارد غيرها وتختلف الرقصات الشعبية في تمثيلها عن دراما الحب فأحيانا نراها تتسم بالفحش الصريح كما هو الحال

ومهرجان « سنتيوتل » حيث تقدم فيهمسا الرقصات التي اشتهر بها شعب الأزوتيسك العريق . ولا زالت قبائل البويبلو ترقص رقصه « كاشيتا » التي يضربون بها الآلهة أن تحفظهم وتقيهم شر الأمراض وتضمن لهم جودة المحصول وسلامته .

وعند قبائل هويبي نجد رقصة « بومو » أو رقصة « زراعة الفول » كما انهم يقيمون حفلات يقدمون فيها رقصة « الثعبان والظبي » على أشغال المزارع وفي سان فيليب وسانتو دومنجو وأكوما يرقص الأهالي رقصة « الفصح الأخضر » في عيد القديسين وفي كوتشيني يرقص الأهالي رقصة « السلة » وفي سانتا كلارا يرقصون رقصة « قوس قزح » وفي سان دومنجو نجد رقصة « كايا كاييه » وفي شوني يرقص الناس رقصة الحزن وإذا ذهبنا إلى بولندا نجد رقصة بندر الشيلم والشوفان أما في فرنسا فاننا نجد رقصة « اسبرينجال » وهي رقصة قديمة وحديثة كما نجد فيها رقصة الشوفان وفي إنجلترا رقصة « زراعة الفول » كما توجد فيهمسا ألعاب خاصة بمحاصيل الشوفان والفول والشعير .

وتحتفل القبائل في كل أنحاء العالم بموسم الحصاد فتقدم فيه رقصات مرحة تعبر عن فرحتهم بما جادت عليهم به الأرض من خير .

في الهند يقام مهرجان « سوهوراي » حيث يرقص الناس رقصة « لاشوا » أو رقصة « كرم » وفي روسيا يرقص الأهالي رقصة « بوليا » أو رقصة البطاطس وفي فنلندة يرقص الفنلنديون رقصة « الحصاد » بالنجل والجاروف وفي أيرلندة يرقص المزارعون رقصة « الحصاد » .

وفي اليونان وهنغاريا وإيطاليا والبرتغال وفرنسا يرقص المزارعون ، عندما تنضج الكروم ويحين قطفها ، رقصة « عصير الكروم » .

كان الناس في الماضي السحيق يعبدون الشمس والقمر والنجوم وكانوا يتقربون لها بالرقصات الجميلة ولا تزال قبائل الإنكا ترقص رقصة الشمس وتصحح هذه

ويتضح هذا بجلاء في داهومي حيث يرقص الأهالي على إيقاع الآلات الموسيقية ودقسات الطبول أثناء قيامهم بالعمل بطريقة تعاونية كما يلمسه الباحث في مجتمعات الكونغو حيث يعمل الأهالي على دقات الطبول وبمصاحبة الغناء وبالمثل في جزر فيرجن وفي جامايكا

وفي كثير من هذه الرقصات يحكي الراقصون بالحركة خطوات العمل فيصوروون عمليات الزراعة في الحقول من بذر وحصاد .

ومن المعروف أن كل طائفة من طوائف أرباب الحرف في القرون الوسطى كانت تشترك في مواكب موسمية تحفل بالبهجة ، برقصه تعبر بها عن حرفة ولا تزال بعض الرقصات الشعبية الأوروبية تعبر عن هذا اللون التقليدي .

وإذا تركنا أوروبا إلى اليابان ومدغشقر نجد رقصات عديدة تحكي عملية زراعة الأرز وحصاده . وإذا انتقلنا إلى جنوب أمريكا نجد رقصة جز الصوف . وهناك رقصات عديدة من هذا النوع نكتفي بأن نذكر منها رقصة « الفزالات » في إسبانيا ورقصة « الحياطين » في البرتغال ورقصة « الجزائريين » في ألمانيا ورقصة « الفسالات » في فرنسا ورقصة « أعداد العلف » في هنغاريا ورقصة « صناعات الأحذية » ورقصة « السمكري المتجول » ورقصة « الفسيل » في الدانمارك ورقصة « الاسكاف » في إنجلترا .

وقد ارتبطت حياة الناس منذ القدم بالأرض فلا عجب أن رأينا الناس في المجتمعات البدائية يرقصون لكي تمن عليهم الآلهة بالمحصول الوفير وتحميمهم من قوى الشر والدمار وعندما تجود عليهم الأرض الطيبة بالثمار والزرع يقيمون الحفلات الراقصة التي تمتزج فيها الطقوس الدينية بمظاهر اللهو واللحاة فنجد الأهالي في إفريقيا يرقصون رقصة « الأجراس » كوسيلة لاستدراج المطر وفي أكوادور ترقص قبائل الإنكا رقصة « وإبارا » للتأثير في الصقيع والرياح والماء والشمس . وفي المكسيك يقام كل عام مهرجان « لأكسيلونين »



فرقة أوغنده للفنون الشعبية

في أمريكا ويشترك في هذه الرقصة أنثان من الصيادين يقومان ببعض الطقوس الدينية .

ومن هذه الرقصات أيضا رقصة الصيادين بالمكسيك ورقصة صيد الفسزال عند الهنود الحمر في أمريكا ورقصة الجاموس ورقصة القوس والسهم عند قبائل البويبلو ومنها رقصة كلاب البحر عند الاسكيمو ورقصة صيد الحوت في الاسكا .

وكثيرا ما يمثل الراقص شخصية حيوان كما هو الحال في رقصة الرعد عند القبائل الريفية ورقصة « الجميل والدميم » في بعض البلاد الأوروبية ورقصة الثعالب التي تقدم مع الثعابين الحية ورقصة الثعالب ورقصة الصقور التي تؤديها قبائل البويبلو والكومانش من الهنود الحمر ورقصة السلحفاة .

ويمثل بعض الراقصين شخصيات الماعز والديك والثور ويعتقد البعض أنها رمز للخصب والنماء وقد أخذوا هذا الاعتقاد عن قدماء الاغريق .

وفي عقيدة الطولم يشبل الراقصون طائر الامو الاسترالي والكنفاراوا والضفدعة والذئب .

الرقصة بعض المظاهر البطولية والعلاجية كما أن بعض القبائل ترقص عند كسوف الشمس في محاولة لاستعادة نورها وليس من شك في أن الشمس وهي تجرى في فلكها وتحدد فصول السنة تؤثر في نشاط الناس بل وتعرض عليهم نوعه ففي الشتاء يقومون بالصيد وفي الصيف يشتغلون بالزراعة وكثير من الطقوس الدينية التي تصاحب الرقصات اليوم كانت تقام بمناسبة الانقلابين الصيفي والشتوي والاعتدالين الربيعي والخريفي . وكثير من المهرجانات الدينية التي تقام عند بعض الشعوب اليوم لا تختلف في شيء عن المهرجانات الوثنية القديمة التي كانت تقام تكريما للشمس والقمر والنجوم .

الصيد والقتل

تهدف رقصات الصيد الى تحقيق قوة مقناتيسية للصياد تعينه على الظفر بالحيوان وكان الراقص يستعطف بحركانه روح الحيوان حتى لا تصيبه بالأذى ومن رقصات الصيد ما يقدم في مهرجان « مونداس » بالهند ومنها رقصة السهم في سيلان ورقصة صيد الطي



رقصة أسطورية (اللين)

والبهاء ويتوقف أداء الإحالي لهذه الرقصات على البيئة ففي التبت مثلا يرقص السكان رقصات النمر والأسد والرخ والقرد والغزال وفي سيبيريا نجد رقصات الفسراب الأسود وكلب البحر والذئب والثعلب وفي المكسيك نجد رقصة النمر الأمريكي الأرقط وفي سان فيليب نجد رقصات يقلد فيها الراقصون حركات الطياريات والافانام والجاموس والدواجن والذب والغراب .

رقصة الحرب

يقوم رجال القبائل بهذه الرقصة استعدادا للمعركة المقبلة أو احتفالا بالنصر وهي رقصة جماعية يرجع اليها الفضل في تقوية الروابط بين أفراد القبيلة .

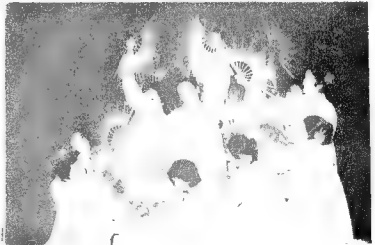
وكان رجال القبائل يقومون بهذه الرقصة كوسيلة لانتخاب أشد المحاربين مراسا من بين أبناء القبيلة وكان كل منهم يحاول أن يستعرض مهارته في القتال وجلده وشجاعته .

وهي رقصة شائعة عند كل القبائل في أنحاء العالم ويستخدم فيها الدرع والسيوف والحربة والقرص والسهم .

وهناك رقصات يلتمس بها الراقصون الشفاء من بعض الأمراض يمثلون فيها دور الثعلب والذب والجاموس والغزال . ويشخذ الهنود كشعار حربي الثعلب والكلاب وأحيانا الذب والجاموس .

وتنتشر عقيدة « الفتش » في داهومي ويرمز به الإحالي إلى الروح المقدسة . وإلى جانب هذا نجد رقصات الثعبان والنمر والفهد

رقصة المراوح الهادئة للفرقة بيونج يانج



وفي أوروبا أكثر من رقصة يستخدم فيها
السيف والعصا •

وهذه الرقصة يؤديها الراقصون وهم واقفون
في صفوف متعددة أو في صفين متقابلين وهي
رقصة شائعة عند قبائل الشيوك على النيل
الأبيض وفي بورنيو والفلبين وعند الهنود
الحمر الذين يؤديون هذه الرقصة بحركات
بارعة يستعرضون بها مهارتهم في القتال وقد
يشارك في رقصة الحرب الرجال والنساء
احتفالاً بالنصر • وهناك رقصة خاصة بالنساء
فقط ولعلها إحدى الرقصات التي كن يقمن بها
أثناء غياب الرجال •

ويرقص الأهالي في بورنيو رقصة النصر وفي
كوايوتل يرقصون رقصة الحرب وفي باساري
نجد رقصة العصا وهي خاصة بالفتيات فقط
وتمتد رقصات عديدة يستخدم فيها الراقصون
أسلحة شتى ففي الهند أكثر من رقصة يستخدم
فيها السيف والعصا ويتقن العرب والآتراك
الرقص بالسيف وفي روسيا يستخدم الخنجر
في رقصات الحرب وتشتهر أكرانيا برقصة
خاصة يشترك فيها أربعة رجال ويستخدم
الدائماركيون العصا في رقصة الحرب وهناك
رقصة بالخناجر في جزيرة مان •

أما رقصات التحطيب فمعروفة في أسبانيا
 وإيطاليا والبرتغال وبنفاريا ومصر •

وهناك رقصات يمسك فيها الراقصان
بسيوفين متعارضتين أو عصوين متعارضتين
ويؤديها الأهالي في بنفاريا وقطالونيا وفنلندة
وانجلترا واسكتلندة •

ويعرف الأهالي الرقص بالسيف في رومانيا
والنمسا وإيطاليا وفرنسا وإنجلترا ومقاطعات
الباسك والبرتغال وإسبانيا وفي المكسيك
وسان دومينجو وولاية تكساس وكاليفورنيا
بالولايات المتحدة •

وكانت رقصات السيف يشترك فيها رجال
يرتبطون بمهد نحو المجتمع وكان رقصهم
بالسيف جزءاً من إحدى الطقوس القديمة التي

كان يصحبها تقديم بعض القرابين • وليس من
شك في أن أثر عبادة « برشتا » الوثنية واضح
في رقصة « برشتن » كما أن « سان جورج »
قاتل التنين رمز لانتصار الخير على الشر •

وتمتد رقصة فريدة يشترك فيها راقص يمثل
دور رجل أبله يرتدي ثياب امرأة ويقاقل تنينا
أو تورا يمثل راقص آخر •

وفي توكسون كورينا بمنطقة الباسك
يرقص الأهالي رقصة بالسيف يرفع فيها
الراقص ، الذي يقوم بدور القبطان ، ذراعه
عالياً بالسيف في تجسيد للموت في سبيل
الوطن • وترقص قبائل الماتا شينى رقصة
يستخدمون فيها الراح الثلاثية الشعب المزينة
بالريش أما قبائل البوييلو فلا زالت تحافظ على
عادة تمثيل مصارعة الثيران وكثيراً ما يصحب
هذا التمثيل حوار باللهجة الوطنية الدراجة •

العلاج بالرقص

يعتقد الأهالي في المجتمعات البدائية أن
الشفاء يتحقق بالرقى والتعاويذ للتخلص من
الشياطين وطرد الأرواح الشريرة وهم
يتوسلون بالرقص العنيف والحركات الهستيرية
المصطنعة حتى يخرجوا مفسدسيا عليهم ليفيقوا
وقد تحقق لهم الشفاء •

وهذا النوع من الرقص يمارسه اتباع عقيدة
« روح امسكوكي » في إفريقيا وعقيدة
« كونج فو » في الصين •

كما يمارسه بعض سكان أوروبا في رقصة
« سانت فيتوس » وفي رقصة أخرى للوقاية
من الطاعون •

وقد كان الإيطاليون يرقصون رقصة
«التارانتلا» كنوع من العلاج من لغة العنكبوت
السام (الشبث) •

وتمتد رقصات العلاج يقلد فيها الراقصون
بعض الحيوانات مثل رقصة الغزال عند الهنود
الحمر في أمريكا ورقصة الجاموس في أيوا

الأرقص في ساحل الذهب وساحل العاج
ورقصة الشمس ورقصة الشبح ورقصة الحلم
عند الهنود في أمريكا •

وكثيرا ما يقوم الراقص في هذا النوع من
الرقصات بحركات بهلوانية بارعة يستعرض
فيها مهارته في الدوران السريع والقفز والتثني
والزحف ثم يسقط على الأرض وقد تصلب
جسمه •

وقد يرتدي الراقص قناعا يمثل وجه شيطان
أو حيوان من الخشب أو الجلد وقد يكون له
أنف طويل أو لحية أو قرنان وقد يرتدى شعرا
مستعارا أو يغطي وجهه بالسوداء ويبيضه وكثيرا ما
يرتدى سترة خشنة من الصوف أو هلاهيل
وقد يحمل جسد حيوان محنط أو ذيل حيوان
وأحيانا يرتدى ملابس النساء أو يعلق
الإبراس والجلجل وقد يحمل في يده سوطا
أو رمحا خشبيا أو سيفا من الخشب أو عصا •

وفي بعض الرقصات يمثل الراقصون معركة
هزلية وكثيرا ما تصحب الرقصة بعض الطقوس
السحرية •

وايروكوا وتلجا بعض القبائل الى تعذيب الجسد
كوسيلة لطرد الروح الشريرة التي حلت
بالجسد كما يعتقدون • وثمة رقصات عديدة
من هذا النوع منها رقصة يقوم بها الهنود الحمر
ويطنون فيها بأقدامهم جمرات الفحم ومنها
ايضا رقصة رأس الجاموس ورقصة الرعد
ورقصة الوجه الزائف •

وفي جهات أخرى يرقص الاهالي على ارتفاع
دقات الطبول السريعة ويدورون حول أنفسهم
بسرعة كما يحدث في رقصة الصرع
بسييريا •

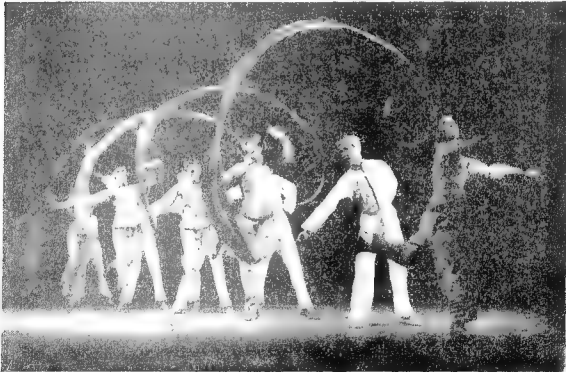
ويلجا البعض الى تعاطي المخدرات أو
المسكرات للهروب من الواقع المؤلم الى عالم
يزخر بالأحلام •

وقد يعذب بعض الراقصين الى طعن جسدهم
بالسيوف كنسوع من تعذيب النفس وتطهير
الروح •

وفي العالم الاسلامي يجد أتباع الطرق
الصوفية في حلقات الذكر بلبسا شافيا
لامراض الجسم والنفس •

ومن الرقصات العلاجية رقصة الساحر

رقصة الحرير الأحمر



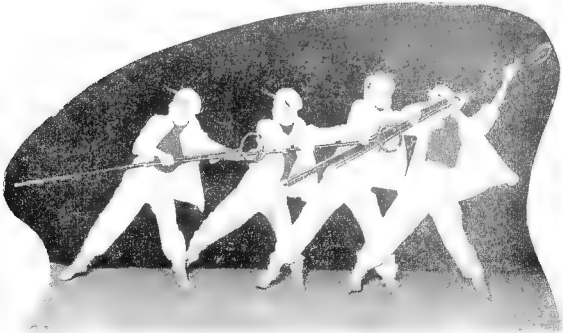
أعداد الموسيقى والغناء الشعبي للمسرح

بقلم : رشدي صالح

تكلما في مقالنا المنشور بالعدد الأول من مجلة الفنون الشعبية عن اعداد فرق الفنون الشعبية وتقديمها على المسرح •

ونريد في هذا الحديث ، أن نعرض لثاحية محددة ، وهي « المؤلفات » الموسيقية والفنائية التي ترتفع عنها ستائر المسرح أثناء عرض برامج فرق الفنون الشعبية •

رقصة الحديد والصلب (فرقة كوريا الشمالية)





احلى رقصات فرقة رشا

عارف اله ويريه مشبه اله الطنبورة والسيمسية



وحديثنا اذن ، يتناول :

اولا : المؤلفات الموسيقية الموضوعية للرقص

• الشعبي والمسرحي

ثانيا : المؤلفات الموسيقية الموضوعية للفناء

• الشعبي والمسرحي

ثالثا : مشكلات الفرق الموسيقية التي ينبغي

اعدادها ، لكي تؤدي هذه المؤلفات الموسيقية .

وسنعمد في دراستنا لهذه الجوانب الى

تحليل امثلة ، من البرامج التي شاهدناها

اثناء المواسم الاخيرة .

ونسال انفسنا :

- كيف توضع المؤلفات الموسيقية للرقص

الشعبي المسرحي ؟

هناك طريقتان عامتان :

اولاهما طريقة تأليف الموسيقى لحدة المؤلفات

الراقصة المسرحية .

والطريقة الثانية هي تأليف الرقصة ، على

اساس مؤلفات موسيقية بعينها .

والطريقة الاولى ، اوفى بالفرض ، واصدق

في التعبير ذلك ان كل رقصة ينبغي ان تدور

حول « فكرة » قابلة للعرض المسرحي ، وقابلة

للتحول الى تكوين راقص • انها فكرة لها بداية وذروة ونهاية •
والانتقال من البداية الى الذروة ثم النهاية، يمر من خلال أحداث أو وقائع صغيرة • بحيث يكون للرقصة فى اجمالها « منطق » فنى متماسك •

رقصة صناعة الصلب

مثلا :

عرضت فرقة كوريا رقصة عن صناعة الصلب ، فدخلت المسرح مجموعة من الراقصين وبايديهم الادوات الخاصة بسحب كتل الصلب الملتهم ، وأدى الراقصون رقصة - أو تمهيدا - قصيرا ، مليئا بالحياة • ثم اتجهوا ناحية «الكواليس» واستمروا فى أداء هذا التمهيد •

وعندما كانوا يترجعون ، كانت فتيات يلبسن ثيابا حريرية عفاة ، يحملن «اشرطة» عريضة طويلة ويتموجن فى حركاتهن ، وينسبن فيما يشبه تدافع كتل الصلب الملتهم من الاقران •

وتساعد الموسيقى والاضاءة ، فى ترجمة هذه الفكرة ، الى تكوينات واضحة مفهومة من الجمهور •

فى هذه الرقصة ، تتسلسل الاجزاء الصغيرة ، من التمهيد الى الذروة ، ثم النهاية • وعند تحليل الموسيقى الموضوعة لهذه الرقصة ، سنجد أن كل جملة رقصة (جزء من الرقصة) يقابلها معادل موسيقى • وأن كل انتقال من حالة الى حالة ، يقابله انتقال مماثل فى الموسيقى ، وأن احتشاد التأثير الراقص فى الذروة أو النهاية ، يقابله احتشاد الايقاع والتكوين والموسيقى •

ونفس «التصميم» يراعيه مهندس الاضاءة ، حين يضع خطتها ويضبطها • ويراعيه كذلك مصمم الازياء • فى المؤلفه ، والرقصة اذن ، عبارة عن تكوينات متداخلة ومتساقطة هى التكوين الراقص ، يواكبه التكوين الموسيقى ، والتكوين التشكيلى والوضوئى •

ان هذا كله يتحقق ، اذا بدأ تصميم هذه التكوينات من الفكرة المحورية للرقصة •

ومعنى ذلك - أن تخدم المؤلفه الموسيقية المؤلفه الراقصة ، فتتقيد بها ، وترجم عنها سواء من حيث موضوعها ، أو تكوينها •
وفى هذه الحالة ، يبدأ مصمم الرقصة فيضع « العناصر » ويركب منها الجمل ، ويواكبه مؤلف الموسيقى ، على « البيانو » أو «الايقاع» •

وبنظ العمل يجرى ، جزءا جزءا ، الى ان تستكمل الرقصة بنائها ، وينتهى مؤلف الموسيقى من وضعها بدون توزيع • ثم يجرى توزيعها على آلات الاوركسترا •
وقد تدخل عليها اضافة أو حذف أثناء التجارب على خشبة المسرح •

فتصميم المؤلفه الموسيقية اذن ، يتحول الى بناء فنى بطريقة النمو من جزء الى جزء ، ثم « الضبط » و « التصفية » ولهذا السبب تصلح هذه المؤلفه للرقص المسرحى أولا وقبل أى شئ آخر • ذلك انها تؤدى وظيفة محددة، ولا تطلب منها أو تتوقع ، أن تؤدى وظائف المؤلفات الموسيقية المختلفة عنها •

وأما الطريقة الثانية فهى اختصار مؤلفه موسيقية ، وبناء تكوين راقص عليها • ومؤدى هذا أن يتقيد مصمم الرقصة بالنص الموسيقى • وتتحول الرقصة الى عمل تعبيرى ، أو تصويرى •

الجملة الشعبية والمؤلفة المسرحية :

وفى سائر الحالات ، يميل مصمم المؤلفه الموسيقية للرقص الشعبى الى استخدام الجمل الشعبية ، أو الاستناد اليها كلما أمكن •

ونقول كلما أمكن ، لان بعض حركات الرقص المسرحى لا يمكن أن نجد له ترجمة كافية فى الجمل الموسيقية الشعبية • بل ان بعض الاجزاء ، تفرض على مؤلف الموسيقى أن يستخدم بناء « جيوميترىا » صريحا •

وفى حالة فرقنا الشعبية المسرحية ، نجد ان الرقصات التجريدية - وهى نوع من التكوينات الراقصة القائمة على الناحية الجمالية فى التشكيلات - وكذلك نجد أن رقصات الافكار الحديثة أو تلك التى تفرض نبضا

سريعا ، متغيرا ، لا تسعها الجمل الشعبية الموسيقية ، وقد لا تسعها الا الموسيقى التي وصفناها بانها حسابية أو هندسية .

رقصة الفلاحين والماليك

ومن ضرب مثلا بلوحة «الماليك والفلاحين» من البرنامج الثاني للفرقة القومية للفنون الشعبية .

الفكرة المحورية في هذه اللوحة هي فكرة المقابلة بين سلوك الماليك والفلاحين في الماضي ، ثم انتصار الفلاحين المؤكد .

وإذن ، كيف صيغت هذه الفكرة صياغة راقصة ؟

إنها تتكون من رقصات قرعية أو ثانوية مرتبة على النحو التالي :

١ - رقصة مجموعتي الماليك - مجموعة السيوف ومجموعة الخناجر .

وخاصة التأثير الذي يعطيه هذا الجزء ، هو الإيحاء بأن الماليك كانوا معتدين ، ومستعدين على الناس ، وطائشين ، وكانهم جنسود مرتزقة .

٢ - رقصات زفة العروس الشعبية وهي : رقصة المباحر ورقصة الغوازي ورقصة العصى ورقصة بائع العرقسوس ورقصة الفتيات . ولكن تسلسل فكرة اللوحة اقتضى ادخال أجزاء تربط بين هذه الرقصات .

ومن هنا نجد أن اللوحة ، تشتمل كذلك على أجزاء من التمثيل الصامت والتعبير . وبهذا الشكل تتسلسل اللوحة على النحو الآتي :

١ - رقصة مجموعة السيوف (٨ راقصين)

٢ - رقصة مجموعة الخناجر (٨ راقصين)

٣ - حادثة استطراذية هي أن مملوكا يدخل المسرح ليقول لأقرانه ان عربوا مصرية جميلة قادمة ويقرهم بخطفها - وينسحب الماليك لتدخل زفة العروس .

٤ - رقصات المهرجين (التي ذكرناها) .

٥ - حادثة استطراذية هي عودة الماليك وتحرشهم بموكب الزفاف .

٦ - مشهد لضرب وتمثيل صامت ، يصور معركة بين الماليك والشعب تنتهي بهرب الماليك .

٧ - النهاية - استمرار موكب الزفاف ، وقد أخذ المصريون سلاح الماليك وطردهم خارج المسرح

والآن كيف ترافق المؤلف الموسيقية أجزاء هذه اللوحة ؟

إنها ترافقها بالتسلسل الآتي :

١ - إيقاع على الطبول - مبنى على أساس حركات الماليك (موسيقى حسابية) .

٢ - جزء موسيقى يعزفه الأوركسترا بألاته الغربية يصاحب حركات الماليك من حامل الخناجر .

(موسيقى حسابية) .

٣ - إيقاع يصاحب دخول المملوك الذي يعلن عن اقتراب موكب الزفاف (موسيقى حسابية) .

٤ - موسيقى شعبية تقليدية - المزمار الصعيدي يصاحب دخول الموكب ورقصاته ، جمل شعبية صيغت في مؤلفة موسيقية للمسرح .

٥ - فترة صمت - يتخللها قرع السيرف والصصى .

٦ - موسيقى تصويرية تعبر عن المعركة .

٧ - موسيقى شعبية تقليدية تصاحب استمرار الموكب الشعبي والنهاية .

ومن التسلسل السابق ، نرى أن تصميم الرقصة يتحكم في تصميم الموسيقى ، وفي أنواعها . ولكن اللوحة - موضوعا وصياغة - تشتمل على حياتين مختلفتين : حياة يمكن أن تتصورها بصورة تجريدية هي حياة الماليك ، فتعبر عن خصائص الماليك عامة ، وعن معاني الفطرسة والمدوان الخ . وهذه قد يرافقها الإيقاع أو الموسيقى الحسابية .

ثم هناك حياة تعرفها ، لأننا نعيشها ، وتوارثها ، ونجد تعبيرها الكافي في موسيقى المزمار والطبول الصعيدية ، وفي بعض الجمل الشهيرة التي تؤدبها فرق الطبل البلدي .

وتكتسب هذه اللوحة قوتها ، من وضوح الفكرة ، ووضوح التكوينات ، وتساوقها . وقد يلاحظ المشاهد أن مصمم الرقصة

والأجزاء الغنائية أو الصبغات الملحنة ، التي يؤديها الراقصون أثناء حركة الرقص .

وقد شاهدنا نوعين عامين من هذه المؤلفات:

١ - نوع يقارب الغناء الشعبي التقليدي ، ويحرص على الالتزام به . وأظهر أمثلة هذا النوع غناء الفرقة اليونانية في المهرجان الدولي للفنون الشعبية وأغاني فرقة أوغندة للفنون الشعبية .

٢ - والنوع الثاني يقارب الغناء الأوبرالي . فالأغنية الشعبية فيه تؤدي على أساس التوزيع الصوتي المسرحي .

والسؤال الأول هو : ما هو نوع الأغنية التي تصلح للمسرح ؟

أجابت الفرق الأوروبية التي اشتركت في المهرجان الدولي عن هذا السؤال حين قدمت أغاني شعبية دارجة ، متوارثة ، منها أغاني سمر ، وإغاطة ، ومرات ولعب . وقد لوحظ أن النصوص الشعرية لهذه الأغاني تتصف بصفات الأغنية الشعبية التقليدية ، من حيث التكرار ، واستعمال مقاطع صوتية ، ليس لها معنى محدد ، وإن كانت لها وظيفة ، هي إقامة الوزن الشعري ، ومن خصائصها أيضا بساطة المعاني ، وعدم تعقيد الصور البلاغية .

ولكن فرق الفنون الشعبية العربية أدخلت تعديلا على هذه الطريقة ، فقدمت أغاني كانت ذاتة على أفواه الناس ، بعضها يرجع إلى القرن الماضي ، أو بداية هذا القرن ، واكتفت بتذكير الجمهور بلحنها أو مطلعها ، ثم إباحة للمؤلف أن يصنع على غرار النص الأصلي نصا حديثا ، وإباحة للموسيقى أن يستخدم جملة موسيقية مختارة من اللحن الأصلي ، بطريقة جديدة .

وبالطبع يعتبر هذا التعديل ، إنشاء جديدا للأغنية المختارة .

ونحن لا نستطيع أن نقول إنها أغنية فولكلورية ، بل هي أغنية موضوعية على غرار الأغنية الشعبية .

ولعل ندرة الدراسات العربية لفن الأغنية الشعبية ، هو الذي يسمح بهذا التوسع الشديد ، في عملية الصياغة .

ونأمل ، أن تحلوا فرقنا في المستقبل حذو الفرق الأوروبية فتختار أغاني فولكلورية ،

يتمتع إبراز الانتقالات من جزء إلى جزء ، ومن تكوين إلى تكوين ، وكأنه يتمتع حشد عواطف الجمهور ، وتوجيهها ، في خط يوازي خط نمو اللوحة من بدايتها إلى ذروتها (الصدام بين حياة الممالك وحياة الفلاحين) ثم نهايتها المرحلة - النهاية المكللة بالنصر .

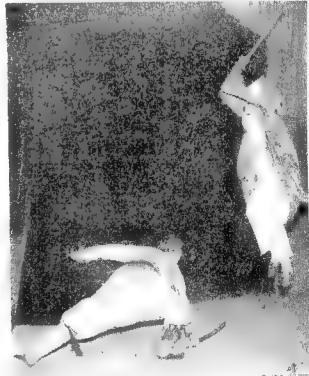
وقد يلاحظ المشاهد كذلك ، أن الآلات الموسيقية التي اشتركت في عزف موسيقى اللوحة ، تراوحت بين المزمار والناي والدف والطبل والصاجات ، والتوقيع بالأكف ، وقرع العصي ، إلى الآلات الوترية الشرقية ، ثم إلى الآلات الوترية والنحاسية وآلات النفخ الأوروبية .

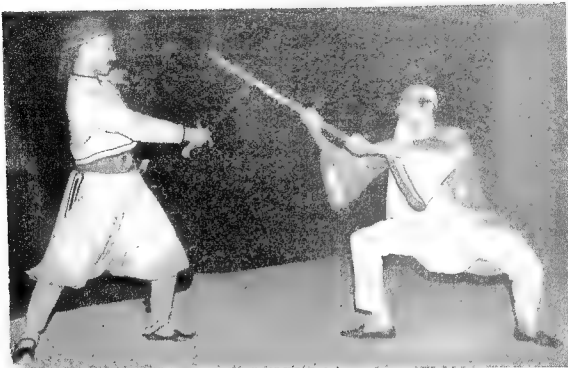
لكن كل آلة ، أدت دورها ، وفقا لتصميم الرقصة ذاتها .

المؤلفة الغنائية

وكما قلنا ، تخضع المؤلفة الراقصة ، لمقتضيات المسرح ، ونقول عن المؤلفة الغنائية التي توضع لإبراج فرق الفنون الشعبية ، أنها تخضع لهذه المقتضيات .

ونعني بالمؤلفة الغنائية ، أغاني المنشدين ،





منها تلك المادة التي أعاد صياغتها للبيانو ثم للفرقة الموسيقية الكاملة • وبعد سنوات من عمل بارتوك وكوداي ، دخلت مادة الموسيقى الشعبية في كونسرفتوار المجر •

وتكرر نفس الشيء في بلاد أوروبية أخرى، بحيث تجد دراسة الموسيقى والآلات الشعبية جزءاً لا ينفصل من برامج التعليم في المعاهد العالية الموسيقية ، أو هي ميدان معتنى به ، من بعض علماء الموسيقى ، ينشرون فيه الدراسات ، ويجمعون له التسجيلات ويقومون فيه بأبحاث ميدانية ، قد تحملهم إلى خارج أوروبا • وأما عندنا فنكاد نحصر دراسات الموسيقى والآلات الشعبية في عدد قليل جداً من الأعمال ، بعضها يدين لبيللا بارتوك نفسه الذي درس الموسيقى التركية ، وبعضها يدين لعلماء ألمان من أصحاب الموسوعات الموسيقية مثل زاكس • وبعضها رسائل جامعية ، قدمت لجامعات برلين وفيينا مثل رسالة الدكتوراة بريجيت شيفر عن الموسيقى الشعبية في سيوه ، وبعضها يتحدث حديثاً عاماً عن تاريخ الموسيقى العربية - المثقفة والدارجة - ومن ذلك كتابات هنري فارمر - والمقالات المتفرقة التي نشرها الدكتور محمود الحفني • وقد

وتعدّها للمسرح ، على أساس الأعداد الأوبرالي •• ذلك أن المؤلفات الراقصة - كما قلنا - وهي التي تفرض نفسها على عروض تلك الفرق ، وشكل الاطار الذي ينبغي أن تتسق معه الأغنية والموسيقى - هذه المؤلفات الراقصة ، تنبثق على أساس تكنيك ، لا يرفض الباليه ، وإن كان لا يستسلم له •

دراسة الأغنية الشعبية وعلاقتها بالعروض المسرحية

والآن كيف وصلت الفرق العالية إلى المستوى الرفيع في غناء المجاميع ؟

وراء هذا المستوى ، جهد عالمي متصل ، فيمنذ أن انتعشت الدراما الموسيقية الغنائية ، في القرن التاسع عشر ، ونفر من علماء الموسيقى ، مشغولون بدراسة الموسيقى الشعبية ، والأغاني الشعبية ، والآلات الشعبية •• ومن أظهر هؤلاء العلماء بيللا بارتوك وصديقه زولتان كوداي ، اللذان جمعاً في أوائل هذا القرن ما يربو على الأربعة آلاف أغنية ، سجلها بواسطة أجهزة تسجيل صوتية بدائية ، ثم قام بارتوك بدراستها ، واستخرج

يجد في مضابط مؤتمر الموسيقى العربية ، فقرات متفرقة أيضا عن الموسيقى الشعبية ، أو قد نجد عند بعض المستشرقين ، صفحات متفرقة أخرى عن الأغاني أو الموسيقى الشعبية العربية كما هي الحال ، في الدراسة التي وضعها سارجنت عن أغاني حضرموت ورقصاتها وموسيقاها .

لكن ذلك كله لا يعدو مرحلة البداية ، والجهود الفردية المتقطعة ، ومثل هذا الوضع يصبح عبء شديدة في وجه الراغبين في الاستفادة من الموسيقى الشعبية ، والراغبين في الانتفاع بها ، واستعمال آلاتها أو تطويرها لأغراض المسرح . ذلك أن وضع برامج موسيقية غنائية ، تستند إلى هذا التراث ، يفترض أول ما يفترض ، أن تكون لدينا ذخيرة كافية منها ، نتق في أصالتها ، ونعرف دلالتها ، ومجالات استعمالها ، وخصائصها الفنية ، ومدى تطويرها للعادات والتقاليد ، واتصالها بفنون التعبير الحركي .

استعمالات الآلة الموسيقية الشعبية

وقد تنضج جسامة المشكلة عندنا ، إذا سالنا أنفسنا ،

— لماذا استطاعت الفرق العالمية أن تستخدم آلاتها الشعبية ، وتعتمد عليها ، وتستغنى بها عن آلات الأوركسترا الغربية . لانزاع في أن الحل الأمثل ، لعنصر الموسيقي ، في برامج الفرق الشعبية ، هو الاعتماد على الآلة الشعبية مع تجديد وتوسيع استعمالاتها .

وخذ مثلا آلات الإيقاع : الطبول العادية الصغيرة ، وطبول المزمار البلدي ، والدقوف ، والنقارات وغيرها . ستجد أن الفنان الشعبي التقليدي درج على استعمالها ، لتعطي إيقاعات محددة ، لا يخرج عنها ، ولا يستطيع أن يوسع فيها ، وكل ما يصنع هو أن « يزخرف » هذه الإيقاعات . وسبب ذلك في ظننا أن العلماء المختصين بدراسة الآلة الموسيقية ، لم يدرسوا هذه الآلات ، ولم يستحدثوا في صناعاتها ، وموادها ، وطريقة شدها ، وضبطها ، ماصنعه زملاؤهم في أوروبا . حيث تجد — في فرق

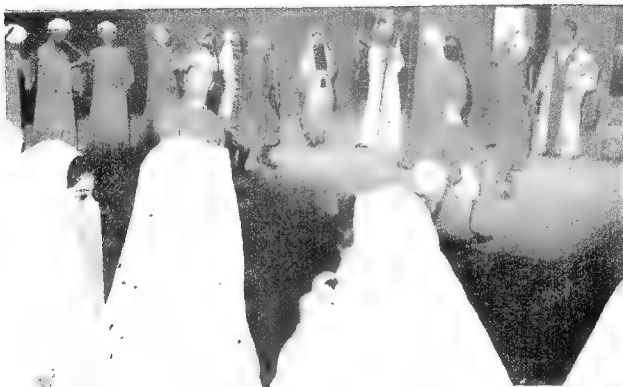
البلقان مثلا — نفس الطبول البلدية ، لكنها اكتسبت الكثير من مقدرة آلات الإيقاع في الأوركسترا . ويرجع ذلك كما قلنا إلى أنهم حددوا مجال استعمالها المسرحي ، ثم تدخلوا في طريقة صنعها ، وحجمها ، وطريقة ضبطها . ويتضح الأمر ، كذلك ، حين نلاحظ أن آلات النفخ عندنا ، ما تزال تؤدي تلك الاستعمالات الرتيبة البدائية ، في حين أن أمثال هذه الآلات — وخاصة المزمار الصعدي.. قد تطورت في البلاد الأوروبية ، بحيث أصبح « نفس المزمار » يؤدي قدرا كبيرا مما تؤديه آلة النفخ الأوركسترالية .

وقد لاحظنا مثلا في فرق البلقان والصين على السواء أنهم أدخلوا على « أورغون الفم » تعديلات تكتيكية ، في صناعته وضبطه ، جعلته قادرا على أن يؤدي استعمالات ثرية ، لا تصل إليها آلات النفخ العادية المشابهة . ويعتمد « أورغون الفم » كما نعلم على النفخ في مجموعة من الأنابيب الصغيرة ، المنتظمة ، أو المختلفة ، طولاً وسمكاً .

وكذلك الشأن فيما يخص الربابة ، فنحن نجد هذه الآلة ، قد أصبحت أقرب ما تكون إلى الآلة الأوركسترالية في فرق البلقان ، على حين أنها ما تزال دارجة عندنا .

ولكن ما أهمية تطوير هذه الآلات الشعبية ؟ من الناحية العملية ، يرتبط هذا التطوير ، بمشكلة إعداد العازفين أنفسهم ، فعن نفعنا على الآلة الشعبية الدارجة ، تكون وسائلنا أن يحفظ العازفون المؤلفات الموسيقية ، ويؤدوها ، ب « السماع » وقد لا نضمن أنهم سيتحاشرون ، « الارتجال » ، أو أن آلاتهم لن « تنخر » و « تنشم » من لحظة إلى أخرى .

أما إذا تحكنا في المادة التي تصنع منها هذه الآلات ، وفي « أنماطها » وضبطنا أحجامها وتجويقاتها وفتحاتها ، وأوتارها ووضعنا لها مؤلفة موسيقية مبنية على الميراث الشعبي ، فإنا نستطيع أن ندرب العازفين المتعلمين على العزف عليها ، وفقا للنوتة النابتة . ومؤدى هذا أن نضمن مستوى واحدا ومحددا ، طال الزمن الذي نعرض فيه هذه الموسيقى أو قصر .



فرقة رشا في رقصة سمبية

الطبول في الرقص الشعبي الأفريقي تستخدم كوسيلة أساسية في الأداء



فنون المسرح

والمؤلفة الراقصة الموسيقية

وهكذا يبدو لنا أن المؤلفة الراقصة التي تقدمها فرقة للفنون الشعبية ، ينبغي أن تعتمد على فنون مختلفة من فنون المسرح - مثال ذلك فن « تصميم الرقصات » المسرحية ، وفن الموسيقى المسرحية ، وفن الاخراج والاضاءة ، وفن الازياء والديكورات . بل فن الدراما ذاتها ونحن لا نغالى فى قولنا هذا ، لأننا نتوقع من الفرق التي تقدم مادة شعبية على المسرح ، أن تترجمها الى فن مسرحى معاصر رفيع المستوى .

ومعنى ذلك ، أننا نتوقع منها أن تستعمل هذه المادة ، استعمالا جديدا ، وفى اطار فنون المسرح المتقدمة .

وليس هناك « مبرر » فنى أو علمى ، يدعونا الى أن ننقل الى خشبة المسرح ، جزءا مما يجرى فى « السامر » أو « المولد » أو « السوق » كما هو وبدون تغيير . ليس هذا فقط ، لأن المسرح بطبيعته ، يختلف عن السامر والمولد والسوق بل لأن الفن الشعبى الذى أنشأه العامة ليستعملوه فى السامر أو السوق ، لا يصلح - من حيث بنائه ومملياته - للعرض - كما هو - فى مجال فنى مثقف ، هو فن المسرح . وقد نفهم أن الذين يدعون الى تقديم الفن الشعبى « الخام » على المسرح ، تدفعهم عواطف طيبة . لكن العاطفة شيء ، والتصور العلمى لوظيفة هذا الفن شيء آخر .

وقد رأينا أن أكثر بلاد العالم الآن تنحو نحو تطوير فنونها ، عندما تنقلها الى المسرح . وحتى الفرق اليونانية أو الأوغندية أو

اليابانية التى تعلن تمسكها بتقديم الفن الشعبى بدون تغيير ، تدخل عليه تغييرات أساسية ، دون أن تدرك ذلك أنها « تركزه » وتجعل له بداية ونهاية ، محددين ، وتخضعه لعمليات « الميزانين » وتكسروا الراقصين بأزياء واكسسوارات ليست مما يستعمله الانسان فى حياته الجارية ، ثم هى تعرضه تحت أضواء المسرح ، وليس تحت ضوء الشمس ، وطلاقة الطبيعة ، واسترسال الحياة الواقعية .

وخلاصة الرأى اذن ، أن كافة الفرق التى شاهدناها - ولعلها تزيد على الثلاثين فرقة زارت القاهرة فى السنوات الست الأخيرة - تدخل تطورا على الفن الشعبى حين تنقله الى المسرح ، غير أن بعضها ، يتعمد هذا التطوير ، ويضع له الأسس ، ويمضى فيه دون تردد ، بينما يحذر آقلا هذا التطوير ويأخذ منه قدرا قليلا ، ويحاول أن يبرز أصالة هذا الفن ، ويجلوها ، يصيغ تقليدية (فيدخل البكائيات ضمن أغاني الكورال مثلا) .

لقد دخلت فرقنا العربية هذا المجال الواسع ، وأمامها مشكلات لاسبيل الى التحويل منها ، لكنها بدأت تعمل ، يحلوها الأمل فى أن تستثمر رعاية الدولة لها ، وتشجيعها إياها لكى تطوى مسافات التخلف ، وترقى الى حيث ينبغي أن تحمل رسالتها ، كأعمدة لهذا الفن المسرحى ، تشع قيمه ، وتؤدى رسالة المسرح فى مجتمع قائم على الكفاية والعدل ، متجه الى القاعدة الواسعة من جمهور المواطنين ، هادف الى صنع حياة كاملة جديدة ، قوامها التخطيط . والعمل ، والتخطيط والعلم .

رشدى صالح





حفلة رقص الكفافة

٦ - التحطيب فوق الحبل •

٧ - الرقصات الشعبية في الأفراح والاحتفالات •

ويسرني أن أقدم للقراء رقصة « الكف » وهي رقصة جميلة أعتقد أنها تصلح للعرض على المسرح ، ومما يؤسف له أن هذه الرقصة الشعبية لم تحظ باهتمام أى فرقة من فرق الفنون الشعبية حتى الآن •

وقد شاهدت هذه الرقصة في حى الحمام بالإقصر ، وقدمتها جماعة من أهل الحى ، واشترك فيها الرجال والنساء والأولاد والبنات ، وقد لاحظت أنه ما أن تبدأ الرقصة حتى يتملك كل فرد من المتفرجين رغبة محمومة فى الاشتراك فى هذه الرقصة الشعبية التى يؤدونها الجميع على إيقاع الدفوف وتصفيق الأكتف •

أكدت لى جولانى كباحث ومسجل للرقص الشعبى أن فى أعماق ريفنا أكثر من رقصة شعبية تصلح للعرض لو وجدت الخبراء الذين يعملون على تطويرها وتصميم أزيائها وإخراجها بما يليق بالعرض المسرحى ، على ألا تفقد الرقصة روحها الشعبية ، وأن تؤدى فى الاطار العام الموائم لمعادنها ومعناها •

وقد شاهدت فى جولانى الرقصات الشعبية الآتية :

١ - الرقص بالمصا •

٢ - التحطيب •

٣ - رقصة الكف •

٤ - رقص الفوازى (بلدى بالمصاجات وجهينى بالمصا) •

٥ - رقص الحبل •

تدوين الرقصة ووصفها

يقف مجموعة من الرجال على شكل قوس ويتراوح عددهم بين سبعة وعشرة أفراد وعلى الجانب الأيسر من هضبة المجموعة يقف أحد المغنين وعلى الجانب الآخر يقف أمامهم بقليل رجل يسمى بدف .

ويختلف تصنيف الراقصين فقد يقوم كل منهم بتصفيقة واحدة منتظمة أو بتصفيقتين وعند الرقص ينثنى الجذع العلوى للجسم قليلا الى الأمام وتكون الرجلان مفتوحتين وتقدم احدهما قليلا للأمام بينما تكون الركبتان منثنيتين قليلا وترفع القدم الأمامية ويدق بها على الأرض مع كل تصفيقة وفى هذا الوضع يحمل الراقص ثقل جسده على الرجل الأخرى (الخلفية) ولكن هذا الوضع لا يدوم كثيرا اذ سرعان ما يتغير عند ما تتحرك المجموعة جهة اليمين ووجه اليسار (على الجانبين) وتكون الرجلان مفتوحتين قليلا وفى وضع متواز ويتقدم الراقصون بخطوات قصيرة للأمام مع تحريك الذراعين من الخلف الى الامام ونثنى الكوعين وهز الكتفين . وتواصل المجموعة الرقص وتقوم بتغيير أوضاعها بأن تقف فى وضع أمامى (تكون احدى الرجلين للأمام)

ويتقدم كل فرد من المجموعة باحدى الرجلين للأمام مع التصفيق ولكن فى ببطء وبخطوات قصيرة حتى تصل المجموعة الى وضع ركبة ونصف (تكون احدى الركبتين ملاسمة للأرض) ثم يميل كل راقص بجذعه الى الامام مع التصفيق ثم يتقدم بعد ذلك من هذا الوضع بأن يرتى بمؤخرته للخلف لكي يجلس على الرجل الخلفية على أن تكون الركبة الأمامية مفرودة ثم تواصل المجموعة حركاتها من وضع الوقوف فتنب بالقدمين معا جهة اليمين ووجهة اليسار والركبتان منثنيتان مع التصفيق ويلاحظ أن الجذع ينثنى جانبا فى اتجاه الوثبة وقد رأيت كل راقص ينث جانبا بقدم واحدة تنبها القدم الأخرى وبينما ترقص المجموعة تدخل فتاة أو أكثر ويقفن فى وسط القوس نحو الامام أما اذا كانت سيدة فانها تغطي كل

وقد سميت هذه الرقصة باسم رقصة « الكفافة » لأنها تتم على ايقاع تصفيق الاكف وهى رقصة جماعية يشترك فيها الكبار والصغار والرجال والنساء ويقدمونها للتعبير عن مشاعرهم فى الافراح والمناسبات السعيدة يقدمونها تحية للعرسين واحتفالاً بالعاثدين من الحج ويرقصونها فى مناسبة الحتان .

وتتميز رقصة الكفافة بسهولة خطواتها وبالأداء الجماعى المنظم وان كانت تتطلب مرونة فى الجسم وتوافقا بين ايقاع ديب القديمين والتصفيق بالكف وتصاحب الرقصة أغنية فردية أو جماعية ويستخدم الدف فيها كآلة موسيقية شعبية وعندما يشمر أحد الراقصين بالتعب ينسحب من الحلقة ويحل بدله آخر ويرتدى الراقصون والراقصات الملابس الشعبية التقليدية .

راقص فى وضع اساسى لرقصة الكف



السيدة ونلاحظ أن الرجل يرتدى شالا مثل السيدة وهو يتابعها فى خطواتها ويحمل ثقل جسمه على قدم واحدة ويستند أيضا على مشط قدمه الأخرى . ثم يدور الرجل أمام وحول المرأة وهو يقوس ظهره وهو يحركاته هذه يبدو كمن يحى هذه السيدة أو يؤكد أنها له وحده ومن هنا يجب أن يكون هذا الرقص ، أخا أو أبا أو زوجا لهذه السيدة .

ويقوم هذا الرقص الفردى بشئ ركبتيه بصورة كاملة فى بعض حركاته وجدير بالذكر أن الفرض من دخول السيدة واشتراكها فى الرقصة تأكيد حمايتها ونصرتها وقد لاحظت أن المجموعة تقوم بشئ ومد الركبتيين باستمرار .

ويتراوح عدد الراقصين المشتركين فى الرقصة بين عشرين وخمسين وعدد الراقصات بين تسع وخمسين ويصاحب هذه الرقصة أغنية تقول :

جبل (١) جبل يا سلام
جبل زر علمام جبل
أى وه جبل أيوه
رايحين فين يا بسبوسة
جسمك أحلى مل جوطه (٢)
جسمك أحلى مل جوطه
هو يا

وليس من شك فى أن هذه الرقصة من الرقصات الشعبية الصميمة ومن تراثنا الشعبى الأصيل وأرجو أن يتناولها أحد خبراء الرقص بالتطوير وأن تقدمها إحدى فرق الفنون الشعبية على المسرح واعتقد أنها ستكون لوحة حية جميلة تؤكد بحق تراثنا الشعبى العريق .

جسمها وتحجب وجهها وترتدى شالا أسود تغطى به رأسها ووجهها وينسدل حتى نهاية يدها وهذا الشال يشبه جناح الطائر . ثم ترقص الفتاة أو السيدة أمام المجموعة وتمشى وتدور وتتحرك يدها تبعا لحركاتها وهى بذلك تمثل حركات جناحى الطائر وتثنى جذعها جهة الجانبين وتتخذ يدها وضع الذراعين جانبا فى وضع ثابت مستمر وتحمل ثقل جسمها على قدم واحدة تقف بها فى وضع كامل على الأرض بينما تستند على مشط القدم الأخرى فقط .

ويتغير وضع الرجل عندما يتقدم تبعا لاتجاه تحركاتها ثم يعقب دخول السيدة رجل يرتدى جلبابا ويضع على رأسه شالا أبيض يمسك طرفيه بيديه الممتدتين جانبا ويرقص أمام

حركة مزدوجة بين راقص وراقصة فى رقصة الكف



(١) جبل = قبل

(٢) جوطه = طابالم



الأرض... والناس

بقلم : الدكتور محمد محمود الصبيّان

ليس واديا وليس جديدا بحسب مفهوم اصحاب الجغرافية والجيولوجين ، ولكن الاصطلاح لا مشاحة فيه كما يقول المنطقة وأهل اللغة ؛ وقد اصطلحنا منذ بدانا نهتم باستثمار منخفضات الصحراء القريبة على عهد الثورة ، أن نطلق عليها اسم «الوادي الجديد» وحسنا فعلنا فمسي أن يكون لنا منها واد يفيض بالخير والثماء بعد أن ضاق وادينا القديم «وادي النيل» بسكانه الذين اشتد ضغطهم على موارده الاقتصادية مع زيادة نسلهم وتكاثر عددهم .





بوابة معبد هيبس من الخارج (الواحة الخارجة)

وهو في هذا يشبه حوض الواحات الخارجية ولكن هذا الأخير ينفتح في الجنوب حيث يلتقي الحوضان . وترتفع الهضبة التي تحف بحوض الخارجة في الشمال الغربي فيصل ارتفاعها الى نحو ٥٠٠ متر وتشرف على العنق الضيق الذي يفصل بين الواحات الخارجة والداخلية .

أما منخفض الفرافرة فحوض كبير مغلق من كل الجهات متوسط ارتفاعه عن سطح البحر نحو مائتي متر ، ويتوسطه حوض آخر أصغر متوسط ارتفاعه مائة متر هو في الواقع الحوض الذي يحتضن واحة الفرافرة ، فإذا اتجهنا شمالا انتهينا الى منخفض الواحات البحرية ، وهو يتكون من حوضين متجاورين أكبرهما هو الذي يقع في الجنوب ، وتتخلل المنخفض عدة تلال يزيد ارتفاعها على مائتي متر فوق سطح البحر ، ولكن متوسط منسوب الحوض نفسه لا يزيد على المائة متر . ومنخفض البحرية كمنخفض الفرافرة مقفل من كل نواحيه وتحيط به الهضبة على ارتفاع مائتي متر .

وتشغل صحراء مصر الغربية الجزء الأكبر من أراضيها فهي تنبسسط على أكثر من ثلثي مساحتها ، وهي في مجموعها سلسلة من الهضاب متوسطة الارتفاع ، لا تتصل حلقاتها بل تفصل بينها منخفضات واسعة تختلف فيها المناسيب فيقع بعضها فوق مستوى سطح البحر ويقع البعض تحت هذا المستوى ، وتجميع هذه المنخفضات في مجموعتين احدهما في الشمال والاخرى في الجنوب .

أما المنخفضات الشمالية فتتمدد في اتجاه مستعرض ، وتبدأ من واحة جفبوب في الأراضي الليبية وتكون الحلقات الأخرى فيها واحة سيوة ومنخفض القطارة ووادي النطرون واحة الفيوم ثم تنتهي السلسلة بمنخفض الريان . ويفصل هذه المنخفضات الواحد منها عن الآخر السدة من الهضاب . وتتميز جميعا بانها تنخفض أو ينخفض جزء منها على الأقل الى ما دون مستوى سطح البحر . فتنخفض واحة سيوة ١٧٠ مترا ووادي النطرون ٢١ مترا ، ووادي الريان ٤٣ مترا واحة الفيوم الى ٤٥ مترا ويهبط منخفض القطارة في أعظم أجزائه الى ١٤٣ مترا تحت سطح البحر . كذلك تتميز هذه المنخفضات بوجود البحيرات الملحمة التي تتفاسط في أحجامها وفي درجة ملوحة مياهها كبحيرة قارون في الفيوم والبحيرات العشر التي توجد في وادي النطرون .

وعلى عكس هذا النطاق الشمالي، نجد نطاق الواحات الجنوبية يتخذ اتجاهها يكاد يكون طوليا في أغلب الأحوال، ويبدأ من واحة دنقل في الجنوب الشرقي متجهها صوب الشمال الغربي ثم يصنع قوسا فتحتة الى الشرق . في هذا المنخفض توجد واحات دنقل والخارجة والداخلية والفرافرة والبحرية ، وتختلف مناسيب هذه الواحات الواحدة عن الأخرى ، فتقع واحة دنقل على سفح ينحدر من منسوب ٥٠٠ متر الى منسوب ٥٠ مترا فوق سطح البحر ، ويستطيل المنخفض الذي تشغله هذه الواحة قليلا نحو الشرق ، وينفتح في الغرب ليتصل بالمنخفض الرئيسي فهو شبيه بحوض تحيط به هضبة لا تفلقه الا في الغرب،



ويمتد من واحة سيوة في الشمال الى الجلف الكبير في أقصى الجنوب بحر الرمال الذي يبلغ طوله نحو ٨٠٠ كيلومتر على عرض ٣٠٠ كم. في المتوسط ، ويتكون من رمال عميقة قد يصل عمقها الى أكثر من ثمانين مترا . وتوجد الكثبان الرملية التي تمتد في سلاسل عظيمة الطول قليلة العرض تعرف « بالفرد » وتمتد في نطاقات متوازية عينت اتجاهاتها حركات الرياح ، وأهمها وأكثرها امتدادا سلسلة « أبي محارق » التي تمتد من الطرف الشمالي الشرقي للواحات البحرية حتى الواحات الخارجة في الجنوب الى لمسافة ٣٠٠ كم. تقريبا ، ثم تختفي عند الواحات الخارجة لتظهر في جنوبها من جديد فتتمتد لمسافة ١٥٠ كم. أخرى على عرض بضعة كيلومترات وهناك نطاقات أخرى من غرود الرمال ولكنها أقصر من سلسلة أبي محارق ، وبعض الكثبان هلال الشكل يتجه بظهوره نحو مهب الرياح، ولما كانت هذه الرمال متحركة فهي دائمة الاغارة على الواحات ، ولا بد من وسيلة لابقائها لنضمن الاستقرار للواحات وسكانها.

ويختلف الكتاب حول الطريقة التي تكونت بها منخفضات الصحراء القيرية فيرجع بها البعض الى التعرية الهوائية ويرون أن عوامل الجو بحرارته وبرودته ورياحه هي التي حطرتها وبدللون على ذلك باحاطة الرمال بالواحات . ولكن البعض الآخر يضمن على الرياح بهذا

نخيل الدوم فوق الفرد المتحركة في واحة الخارجة

فتاة تحمل سلال من القوس من صنعها - الواحة الداخلة

الشرف ويرى أن الماء هو الذي أجهده نفسه في تشكيلها فهي عندهم ليست سوى بقية من واد نهري قديم كان ينبع من جبل العوينات حيث تلتقي حلود مصر مع حلود ليبيا والسودان . ومع أن الإجماع تام على أن أحد العاملين هو المستول عن تكوين المنخفضات ، فإنه لا يوجد رأى قاطع بأيهما هو العامل الوحيد. ولا نريد هنا أن ندخل في التفاصيل فلكل من الفريقين حججه وليس من هدفنا هنا أن نناقش حجج كل فريق .



واضحة المعالم فى الشمال والشرق حيث توجد بعض المرتفعات من حجر الجير كجبل الطير ، وجبل طارف فى الشمال وجبال غنيمة وام الغنايم ، وقرن جناح ودوسن فى الشرق ، ولكن الحدود الجنوبية والغربية ليست على مثل هذه الدرجة من الوضوح لعدم وجود مرتفعات كالتى رايناها فى الشرق والشمال ، وجرى العادة أن تعتبر بداية غرود الرمال هى الحد الغربى وأن يعتبر أقصى يثر نحو الجنوب هو الحد الجنوبي ، وعلى هذا الاساس فإن طول المنخفض من الشمال الى الجنوب نحو ١٨٥ كم. بينما يتراوح عرضه بين ١٥ ، ٣٠ كم. غير أن المنخفض يتسع فجأة فى الشمال الغربى فى نواحي قرية المحاريق فيصبح عرضه زهاء ثمانين كيلومترا ، ومن ثم فإن مساحته تزيد على الثلاثة آلاف كيلومتر مربع لم يكن يستغل منها فى الزراعة سوى ١٪ قبل أن تمتد إليها يد الثورة بالإصلاح والتعمير .

ويربط المنخفض بواى النيل عدة طرق ، أهمها وأحدثها الطريق الذى يبدأ من أسيوط وهو من طرق الثورة التى رصفته وعبدته ، ويبلغ طوله نحو مائتى كيلومتر ويسلك فى جزء كبير منه طريق « درب الأربعين » القديم الذى كان أهم طرق القوافل التى تربط مصر بغربى السودان ، والذي حمل آثارا من الحضارة المصرية الى قلب افريقية خلال العصور المتعاقبة للتاريخ .

وكان هناك خط حديدي يربط الحارجه بالنيل وهو خط ضيق طوله ١٩٥ كم. كان يتفرع من سكة حديد الصعيد غير بعيد من نجع حادى ، وكانت قد أنشأته شركة انجليزية فى سنة ١٩٠٩ بقصد استثمار الاراضى الصالحة للزراعة فى الواحات ، فلما فشلت فى تحقيق غرضها وصفت أعمالها باغت الحط للحكومة بعد ثلاث سنوات من انشائه واستمر الحط نحو نصف قرن وهو وسيلة المواصلات الحديثة الوحيدة التى تربط الحارجه بالنيل فلما انشئ الطريق الزراعى الخارج من أسيوط وتحولت اليه حركة المسافرين والبضائع قل الاقبال على استعمال الحط الحديدى فلم يعد هناك محل للإبقاء عليه .

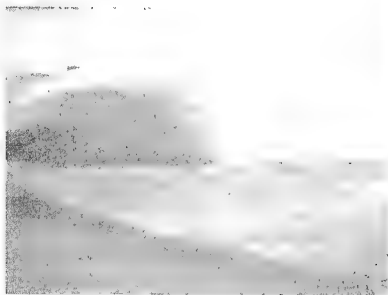
وكما اختلف الكتاب حول الطريقة التى تكونت بها الواحات فقد اختلفوا كذلك حول مصادر مياهها الجوفية التى تحتزنها طبقات الأرض ، وتتفجر أحيانا على شكل عيون أو يتوصل إليها بحفر الآبار ، فقال قوم بأن مصدرها هى الأمطار التى تسقط فى كل صيف على مرتفعات أردى وعينى فى جمهورية تشاد وتنتشر بها طبقات الحجر الرملى التى تنحدر فى وضع مائل منتظم نحو الشمال ومن ثم فهى مستمرة ما استمرت الأمطار ، وقال آخرون انها مياه اختزنها جوف الأرض منذ عهد سحيق يوم أن كانت الصحراء تمتع بمطر غزير ، فهى إذن رصيدة مختزن فى طبقات الحجر ، وفريق ثالث يذهب الى أن لمياه الواحات صلة بنهر النيل ويقول بوجود فرع له مستخف تحت رمال الصحراء وهو رأى لا يقوم عليه أى دليل اللهم الا اذا كان القصد به هو أن مياه الواحات مصدرها الأمطار التى تسقط فى غرب السودان فيكون تسربها السطحي روافد بحر العرب وبحر الغزال ، ويكون تسربها المستخفي مياه الواحات ، واذا كان هذا هو القصد فانه رأى لا يختلف عن الرأى الاول فى المضمون وإن اختلف عنه فى الصورة !

- ٣ -

واضح إذن أن الوادى الجديد بمفهومه العام انما يشمل منخفضات الصحراء الغربية جميعا ، ولكن الشائع بين الناس هو المفهوم الادارى لمحافظة الوادى الجديد التى تقتصر على منخفضين من منخفضات الصحراء الغربية هما منخفض الواحات الحارجه ومنخفض الواحات الداخلة وسنأخذ فى حديثنا هنا بهذا المفهوم .

منخفض الحارجه

ويقع منخفض الحارجه بين خطى عرض ٢٤ درجة ، ٢٦ درجة شمالا ولا يزيد عرض الشقة من الهضبة الصحراوية التى تفصله عن وادى النيل على مائتى كيلومتر ، ويقع المنخفض على عمق يتراوح بين ٣٥٠ ، ٤٠٠ متر تحت منسوب الهضبة الليبية . وحيود المنخفض



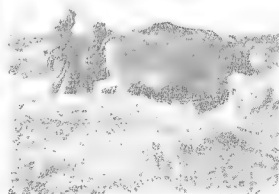
الرمال المتحركة (الفروود) في الواحة الخارجة



شارع ضيق في قرية القمر كانت له بوابات تغلق في المساء



اطلال في مدينة الموتى



إصاة النوح في التوحات السنية

منخفض الداخلة

أما منخفض الداخلة فتبلغ مساحته نحو ٤٠٠ كيلومتر مربع ويقع الى الشمال الغربى من منخفض الخسارة ويبعد عنه بنحو ١٢٠ كيلومترا وتتميز الحافة التى تحده بأنها ليست واضحة المعالم الا فى الشمال حيث يمتد من الشرق الى الغرب جرف ضخم شديد الانحدار وقد تبرز منه السنة تتعمق فى أرض المنخفض التى ترتفع عن منسوب ارض الخارجة. ويربط بين الواحيتين طريق كان وعرا حتى عهد قريب ثم عبد ورفص فى السنين الاخيرة ويريسهل « الزيات » المنبسط الواسع الذى تنجبه اليه الآن مشروعات الاصلاح والاستثمار.

وأرض الخارجة اكثر خصوبة من ارض الداخلة وبهذا يفرغ سكانها حتى أنهم يشبهونها بأرض النيل . وانها لأرض طبيعية فعلا ينتظر منها الكثير يوم أن توفر لها حاجتها من المياه ، وترتبط مياه الخارجة بعمقين : فهى توجد فى الطبقة السطحية التى لا يزيد سمكها على ٧٥ مترا ، وفى هذه الطبقة يتفجر الماء على شكل عيون طبيعية فى معظم الاحوال ، ثم الطبقة العميقة التى لا يمكن الحصول على مياهها الا بغير الآبار ، وهما هذه الطبقة هو عماد الاستغلال الزراعى الحديث ، وآبار المنطقة على انواع فمنها ما يندفع منه الماء عاليا وهى الآبار الارتوازية ، ومنها ما يقل فيه ضغط الماء فيصبح من الضروري استخدام الطلمبات .

وتختلف موارد مياه الداخلة عن موارد مياه الخارجة فقاع المنخفض هنا صلبالى وتحت الصلصال تمتد طبقات الحجر الرمل ، ولذلك كانت العيون الطبيعية محدودة ، وتحفر الآبار فى الداخلة الى اعماق تتجاوز طبقة الصلصال، ومعظم الآبار الموجودة فى الواحة قديم والكثير منها مما حفر على عهد الرومان .

والماء هو أساس الثروة فى الواحات وتقدر ثروة الفرد بما يملك من مصادر المياه . ولا يوجد فرد فى الواحات يمتلك عينا أو بثرا بمفرده وانما كلها مقسمة بين افراد . ولهذا كان من الضروري وضع قاعدة لتقسيم المياه

بين الملاك بالقسطاس . وقد اتخذ القبط المائى أساسا للتقسيم ، وهو المقدار من الماء الذى يكفى لرى أربعة أفدنة من الارض فى الصيف وخمسة أفدنة فى الشتاء ، ولهم فى حسابها طرق يتوارثها الابناء عن الآباء .

- ٣ -

مراكز العمران

وبلغ عدد سكان محافظة الوادى الجديد نحو ٤٠ ألف نسمة . وتقوم القرى التى يسكنونها على روابى عالية حتى ليخيل البك من بعيد انها حصون منيعة أو قلاع شاهقة والبيوت مبنية باللبن وهو اكثر مواد البناء ملائمة لجو الواحات ، وهى فى الغالب ذات طابق واحد وقليل منها يتكون من طابقين أو ثلاثة ونوافذها وأبوابها ذات مصراع واحد يصنع من خشب السنط أو الدوم ، وتقفل الابواب بضبة من الخشب تذكر بما كان يستعمل آل فرعون . وفوق مداخل البيوت يضع القوم عادة لوحات من الخشب محفور فيها اسم الله واسم صاحب البيت وبعض الدعاء . والشوارع ضيقة ملتوية وكثير منها مسقوف اتقاء لحرارة الصيف وربما وجدت فى السقوف هنا وهناك كوى يتسرب منها شعاع من نور ، ولكن مصدر النور الأساسى هو حيث تلتقى الشوارع وتترك الميادين مكشوفة بلا سقوف .

شاهدان فى مقابر تزيد





رسوم حائطية على واجهة منزل

رسوم حائطية ملونة مناسبة الحجم



لرَوْضَةِ الشَّرِيفَةِ
بِالْمَدِينَةِ الْمَنُورَةِ

قَالَ ضَالٌّ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مَا بَيْنَ قَبْرِ
وَمَنْ فِي الرُّوضَةِ مِنْ رِجَالِ الْخِيَامَةِ
مِنْ بَنِي عَبْدِ الْحَكَمِ بْنِ الْوَلَدِ



أعمدة فرعونية في معبد الفيطة

فنانان تطحنان الأرز

غرود الرمال فطمست عيونها • وطمرت نخيلها
وأصبحت مهددة بالبور •

واقصى البلاد نحو الجنوب باريس ثانية
بلاد الواحة اهمية وتتوسط سهلا مستويا
عظيم الاتساع تبلغ مساحته نحو مائتي ألف
فدان • ويجرى الآن اعماده للزراعة • وبالبلدة
طاية شيدت في أواخر القرن الماضي • يوم أن
هند الدراويش من السودان الواحة بالقزو •
وقد شهد سهل باريس حدثا هاما من أحداث
التاريخ القديم • ففيه عسكر جيش قهبيز ملك
الفرس • وقوامه خمسون ألف مقاتل وراحوا
يستعدون لغزو واحة آمون تحت زعامة قائدهم
« بيرس » • وخرج الجيش للقيام بمهمته ولكن
الصحراء ابتلعتة فاصبح لغزا من الالغاز • ولم
يبق منه الا اسم بيرس الذى حرف مع الأيام
فاذا به « ياويس » •

ومع أن الداخلة أصغر مساحة من الخارجة
فهى أغنى وأوفر سكانا ويعيش فيها نحو ٢٥
ألف نسمة • وبها من مراكز العمران اثنتا

ويسكن الخارجة نحو ١٥ ألف نسمة وأهم
بلادها مدينة الخارجة عاصمة محافظة الوادى
الجديد وسكانها نحو ثمانية آلاف أو يزيدون •
وتقع المدينة على ارتفاع ٧٢ مترا فوق سطح
البحر • وأجزاء الأكبر منها حديث البناء حسن
التخطيط منسق الشوارع يقوم مثلا حيا إذا
ما قورن بالجزء القديم من المدينة على ما يمكن
أن تفعله ارادة الاصلاح • وغير بعيد منها تقوم
بقايا معبد « هيبس » الذى استغرق بنائه
ثمانية وثلاثين عاما اذ بدأه الملك الفاريسى دارا
الاول فى سنة ٥٢١ ق.م • واتمه خلفه دارا
الثانى فى سنة ٤٨٤ ق.م •

وتستند مراكز العمران فى الواحة الخارجة
على طول درب الاربعين القديم وتتركز حول
موارد المياه • ومن هذه المراكز بلاق التى
تبعد عن مدينة الخارجة بنحو ٢٥ كم •
وأرضها خصبة التربة ووفرة الانتاج • وعلى
بعد ١٣ كم • الى الجنوب الغربى من الخارجة
تقع بلدة جناح • وقد طفت على اجزاء منها



عادات وتقاليدهم

وسكان الواحات خليط من اجناس شتى فمنهم العرب والترك والسودان ولهذا اختلفت الصور وتباينت الملامح ، ولكن المسحة العربية هي الغالبة في اكثر السكان .

ولكن القوم وان اختلفت اشكالهم توحد بينهم عزلة الواحة ، فتطبعهم بطابع خاص وتخلق لهم صفات وعادات مشتركة . وتؤلف فيما بينهم فتخلق منهم أسرة كبيرة واحدة ولهذا فان القوم أخوة متحابون ، والواحات هي اقل جهات الجمهورية حوادث وجنايات .

واذا كانت الواحات الشمالية قد غلب فيها الزى الليبي على ملابس الرجال فان أهل الوادي الجديد لا تختلف ملابسهم عن ملابس أضوانهم من أهل الصعيد وتلبس النساء ثيابا سوداء مطرزة حول الصدر بخيوط من الحرير الأحمر يتفنن في تشكيلتها برسموم ذات

طراز العمارة الإسلامية بالقصر



عشرة بلدة هي تنيدة وبلاط وسمنت والمصرة وموط والهنداي والرشيدة والجدينة والموشية والقلبيون وبداخلو والقصر . واكثر هذه المراكز سكانا هي القصر وأقلها نفرا بداخلو وتقوم القصر على ربوة عالية تشرف على كل ما حولها من حقول وتقع في أقصى غرب الواحات في موقع كان يسمح لها بالتحكم في طرق القوافل مما أكسبها شهرة وثراء وأصبح كثير من بيوتها من الأجر وتقوم فيها بعض الصناعات أشهرها صناعة أواني الفخار . و « موط » هي العاصمة الإدارية للواحة وتنسب الى « موت » زوجة إله آمون ، وتنقسم الى قسمين قديم وحديث وسكانها نحو ثلاثة آلاف نسمة ، وترجع أهميتها الى موقعها المتوسط فلا تبعد عنها أى بلد في الدخلة بأكثر من ٤٥ كيلومترا .

والقلبيون بلدة عجيبة تقوم على هضبة مرتفعة على بعد ١٨ كيلومترا الى الجنوب من موط وسكانها يختلفون عن سكان سائر بلاد الواحة ، فكثير منهم انما انحدر من سلالة المالك الغز الذين كان لهم يوما حكم البلاد ، ولا تزال كثير من عائلاتهم ملقبة بالقاب عسكرية تركية ففيها عائلات الباشا والقائمقام والعسكري ومن أسف أنهم لا يزالون يقسمون المساكن الى اترك وفلاحين . وقد أغرم أهل القلبيون بالهجرة فيخرج القادرون منهم للعمل أو للتجار في القاهرة ومدن الصعيد ، حتى اذا جمعوا شيئا مناسبا من المال عادوا الى تراب الوطن الحبيب .

• وبلاط أكبر بلاد الواحات الدخلة وأوفرها مياها وتمون البلاد الأخرى بما تنتج من حبوب ويقال انها سميت ببلاط لأنها كانت مقر بلاط الحاكم في عصر من عصور التاريخ . واذا كانت بلاط ، تمون الواحة بالحبيب فان هناك قرية أخرى هي « المصرة » تكثر من حولها المراعى فتربى الأبقار وهي تمون الواحة بحاجتها من اللحوم .

ذوق فنى رفيع • وتحرص المرأة على أن يكون لها ثوب خاص بالمناسبات يرصع بنقود الفضة والمعدن ويحفظ فلا يلبس الا فى الافراح والمآتم ومن حليهن « الميسورة » وهى عقد طويل يتدلى على الصدر وفى نهايته قطعة من الفضة أو الذهب أو الباقوت • و « الخزام » وهو حلقة من الفضة تعلق فى ثقب بالجانب الأيمن من الأتف ويكاد يقتصر استعماله على المتزوجات. وتستخدم بكثرة الأساور والأقراط والمخلاخيل. ولما كان النساء أكثر عددا من الرجال اذ تبلغ نسبتهن نحو ٦٥٪ من عدد السكان فقد أصبح الزواج سهلا ميسورا وانخفض المهر الى درجة يقدر عليها أى فقير •

وتختلف نساء الداخلة عن الخارجة فى أنهن مسافرات يعملن فى الحقول بجانب الرجال • على حين يفرض الحجاب على نساء الخارجة فلا يخرجن من بيوتهن الا بحجاب • وحتى جلب



فتيات من قرية القصر وامامهن سلال من الفخوس



يركض رجال الواحات قبات من الفخوس



عاملن على دولاى الفشار

بيت أهلها سنوات يخدمهم فيها وكانما هو
موسى زف الى ابنة شعيب • ويبقى العريس
في خدمة أهل زوجته حتى يثبت أنه قادر على
الانجاب وعندها فقط يصبح له الحق في أن
يجعل زوجته وولده الى حيث يشاء •

حرف وصناعات

وفي الواحات صناعات عرفت منذ القدم
وتعتمد كلها على المواد الخام المحلية ، والنخلة
أهم مصدر خامات كثير من الصناعات التي منها
صناعة المقاطف وتقوم بها النساء دون الرجال
وصناعة الحصر التي تصنع أجود أنواعها في
بولاق ، وتصنع الزناجيل لتمبشة العجوة ،
وينسج الصوف في باريس ويشتهر قصر
الداخلية بصناعة الفخار •

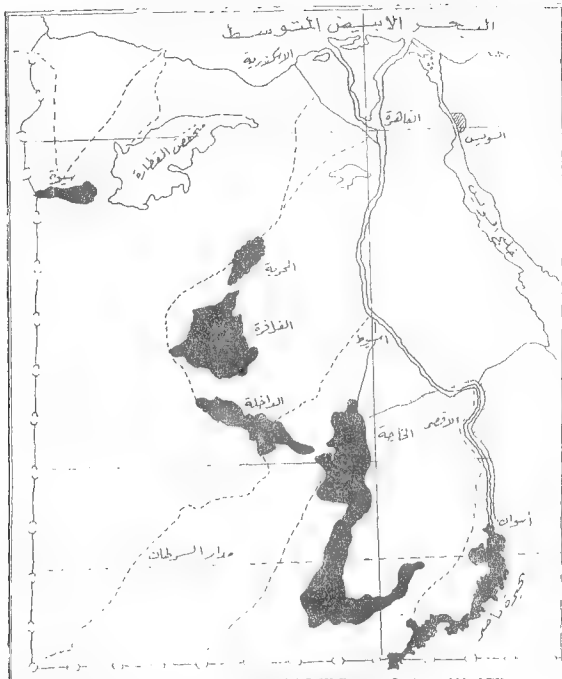
وقد ظلت الواحات في عزلتها تعاني من
الثاوث غير المقدس ، ثاوث الفقر والمرض
والجهالة ، وكانها قطعة من الوطن ضاعت في
الصحراء فلم تحفل الدولة بالبحث عنها حتى
طواها البسيان • فلما قامت ثورة ٢٣ يوليو
١٩٥٢ ، ثورة كل المواطنين ، لم تهمل الواحات
كما أهملت من قبل ، والتفتت الى تعمیرها

امراة تلدى القمح لفصله من التبن

ماء الشرب للبيوت يوكل امرء الى السقاكين
الذين يحملون الماء من العيون « والحنفيات »
العمومية في قرب من جلد الماعز يحملونها على
ظهورهم أو ينقلونها على ظهور الحمير ، ولهم
على ذلك جعل سنوى من محصول القمح والبلح.

وتنفرد باريس بمادة في الزواج لا توجد
في غيرها من القرى • فالزوجة لا تزف الى
عريسها وانما يزف اليها العريس، ويقضى في

منظر عام لواحة القصر



خريطة الوادي الجديد

لتجفيف البلح تبلغ طاقته اليومية اثني عشر سناً ، وعن قريب تتعدد المصانع والمنشآت -
ويوم يتم تنفيذ المشروعات التي هي قيد
الدراسة والبحث ستخلق الواحات خلقاً آخر
وتصبح يعق وادياً جديداً فيه للوطن عزة ،
وفيه عل ما تستطيع الإرادة المصممة أن تفعله
خير برهان .

والنهوض بها ، وبدأت تحفر الآبار في سهل
الزيت وسهل باريس وقد تم فعلاً أحيا أكثر
من عشرين ألف فدان نجحت فيها زراعة الخبواب
:المعككة والزيتون وقصب السكر ، وأنشئت
القرى الحديثة حول الآبار وزودت بمختلف
أنواع الخدمات . وعرفت الصناعة الحديثة
طريقها إلى الواحات ، فبني بإقامة مصنع

الفن الشعبي في الوادي الجديد

بقلم : الدكتور عثمان خيرت

الوادي الجديد أحد مشاريع ثورتنا المباركة وهو سلسلة من المنخفضات تمتد في الصحراء الغربية من الجنوب الى الشمال مكونة واديا كبيرا يضم مجموعة من الواحات المتباعدة هي : الحارجه والداخله والفرافرة والبحرية وسيوة . وهي واحات ذات تاريخ قديم مجيد اتسعت وامتدت رقعة اراضيها في الماضي ثم جارت على معظمها الرمال ، ويكفى للدلالة على ما كانت عليه من ازدهار وعمران ان لفظ واحه معناه (السامرة أو العمورة) وما تركه المصريون القدماء والبطالسة والرومان هناك من بقايا عمران وحصون وخزانات للمياه وآبار وآثار .

والوادي الجديد قبلة الانظار والمتنفس الذي يتعلق به الأمل وترقد في ربوعه آماني المستقبل ، ويقوم على استغلال المياه الجوفية لانشاء وادى وادى النيل يحمل الخير للشعب الكبير ، ويصبغ صفرة الرمال بخضرة الخير ، ويبعث في الواحات الحياة من جديد ، ويستثمره أبناء مصر الأحرار في سعيهم الى غزو الصحراء من أجل مستقبل أفضل ، وليعيدوا الى هذه المناطق

سابق مجدها وإيامها الرخية المليئة بالحيرات ،
ويقيموا بها صرحا اقتصاديا شامخا البنيان متين
الأركان .

ويقوم هذا المشروع منذ عام ١٩٦٠ على اكتشاف رجال المؤسسة المصرية العامة لتعميد الصحاري، فقد بذلوا الجهد في اعداد برامج ودراسات وأبحاث ومشاريع وخطط وضعت للحاضر والمستقبل، وخصوصا تفهم وتقادي الاسباب التي أدت الى اندثار معالم الحضارة القديية هناك، ثم بدءوا يعملون في حزم وصمت بمنطقتي الحارجه والداخلية (وهما موضوع هذا المقال) فأحالوا الصحراء الجدياء الى جنة خضراء وأقاموا المنشآت العديدة هنا وهناك وخلقوا نهضة عمرانية كبيرة .

والمرجان ما يعرضه عملاء التجار الذين أقبلوا الى هناك من الصعيد ليقتصدوا ما هو رخيص وتافه من بلاستيك وزجاج ويحصلوا على تلك الثروة الفنية لتصهر وتصاغ من جديد وهي خسارة كبيرة لهذا الفن الأصيل .

ولم تغفل الادارة العامة للفنون الجميلة هذا الأمر لحرصها على احياء الفنون التقليدية الشعبية فبادرت الى اقتناء التماذج الأصيلة من هذه الفنون من مناطق توطنها لتكون أمثلة أمام العاملين على احياء طرزها وانماطها والتزود بما تحمله من اصالة وأمانة ، ونجحت في اقتناء مجموعات قد تكون خير ما تبقى في هذه المناطق من الازياء والحلي والصناعات الحرفية والفخارية وزخارف الحز وغير ذلك من تراث فني عرضت جميعها بمعرضها الدائم بوكالة الفوري مما أقام الدليل بمد استعراضها على ضرورة الاستمرار والاسراع في جمعها واقتنائها ، اذ ان هذا التراث الفني أصبح مهدداً بالاندثار نتيجة للتغيير والتطوير .

فاذا كنت من محبي فن الصحراء فاترك هناك كل حديث وتعال معي نجوب ارجاء الوادي الجديد لنرى معالمة وجمال الطبيعة التي ابديتها خالق الكون في كل مكان ، ولنبحث عن التراث الفني الذي طارده العمران وانزوى ما تبقى منه داخل المنازل القديمة والقرى والعزب البعيدة في امان .

ولنبداً جولتنا هي الواحة الخارجة بمشاهدة مدينة الخارجة القديمة ، فان عثرت على أحد مداخلها فحاذر أن تضل بين دروبها الضيقة المظلمة المسقوفة وقد تعددت وتشعبت والتوت بين بيوت قديمة المهذذات أبواب خشبية واطنة لا بد لدخلها أن ينحنى . فان وفقت في التعرف على طريق خروجك فستقابلك (عين

اما الواحة الداخلة فيرتبط تاريخها بالخارجة في جميع مراحلها ، اذ لا بد لكل قاصد للواحي أن يمر بالثانية فهي تتوسط المسافة بينها وبين وادي النيل ، وهي على مسيرة ١٩٥ كيلو مترا من الخارجة نحو الغرب ، وبلاذها : تنيدة وبلاط وأسمنت والمصرة وموط (العاصمة) والقلمون والسنداء والراشدة بيت خلو والجديدة والموشية والقصر .

والذهاب الى هناك يكون اما بالقطار من القاهرة الى اسيوط ثم بالترانس جيت يتم الرحلة عبر الصحراء مسافة ٢٣٠ كيلو مترا في أربع ساعات حتى مدينة الخارجة ، أو بالطائرة التي تبارح مطار القاهرة الدولي ذهاباً وعودة في يومي الأحد والأربعاء من كل أسبوع وتقطع المسافة عبر الجو في ساعة ونصف الساعة ، وهكذا أصبح السفر الى الوادي الجديد ميسوراً بعد أن كان مجهداً وشاقاً .

فاذا ما هبطت أرض الواحة تجد الأمر قد تبدل وتغير وتطور ، ولم يبق من الطابع الواحي الا نخيله وقد بلغت عليه نهضة عمرانية كاملة شاملة ، فترى المباني والمنشآت الحديثة في كل مكان ، والطرق الرملية حل محلها أخرى حديثة مسفلتة ، والهدوء قد تحول الى عمل وحركة وانتاج ، وظلام الليل قد انقلب الى أنوار تبهر الأبصار . ولذلك فالباحث عن الفن الشعبي هناك من زى وحلى للزينة وصناعات شعبية أصيلة كالجلاري وراه السراب فالنهضة العمرانية رافقها استبدال الحديث بالقديم ، والمرأة وهي الفنانة الاولى في الصحراء ماأسرعها في التبدل والتغيير شأنها في ذلك شأن كل النساء ، والزي الشعبي الأصيل استبدله كل من الرجل والمرأة بزى ريف وادي النيل ، والحلى الفنية الواحية لم تراو المرأة اصالتها فاستبدلت بالقلائد والدمالج وحبات العقيق

(الدار) التى تمون مدينة الخارجة بماء الشرب و (عين الشيخ) التى تروى حدائق الفاكية ونخيل البلح هناك ، وسترى بجوارها مقابر قديمة شيدت من حوال مائتى عام على الطراز الفاطمى تمتاز بقبابها المنقوشة من الداخل بألوان فى شكل مثلثات ومربعات .

وتتعدد المعالم الأثرية هناك بنقوشها التى تدل على ما كانت عليه هذه المناطق من ازدهار وعمران، فغير بعيد عن مدينة الخارجة يقف معبد (هيبس) شامخا وسط نخيل البلح وقد تعددت أمامه صرح أبوابه يتصدرها لوحات نقشت عليها قصته . وهيبس هى عاصمة الواحة الخارجة قديما ومعناها (أرض المحراث) وتكفى هذه التسمية للدلالة على ما كان للزراعة هناك من شأن فى سالف الزمان .

وعلى مرمى البصر منه تريض على سفح تل مدينة قديمة اسموها (مدينة الموتى أو الخلود أو البجوات) ، وهى المدينة التى أقامها ولجا إليها مسيحيو مصر لما اضطهدهم الرومان ، وتمتاز بظابعها المعمارى وبعديد قبابها التى تعلو كل منازلها وما تبقى من نقوش ملونة داخل بعض هذه القباب . وفى منطقة جناح يقف على ربوة مرتفعة معبد أثرى هو معبد (قصر النويطة) نسبة الى عين النويطة القريبة منه والتى تحمل مياهها نسبة كبيرة من الحديد تصبغ التربة بلون الدم . وغير بعيد عنه بمسافة ثمانية كيلو مترات معبد أصغر حجما يجاور قصر الزيان . وفى جهة باريس بجوار قرية قصر دوش معبد كبير شيد على ربوة مرتفعة فى عهد الإمبراطور الرومانى (تراجان) وكل هذه الآثار مهشمة مهدمة وما تبقى منها إيل للسقوط يحيط بها مبان من اللبن شيدها الرومان واخفى معظمها تحت سافى الرمال ، وباليات مصلحة الآثار ترعاها بعنايتها وتحظى

بمثل ما حظى به معبد هيبس لتكشف القناع عما يخفى منها ولتروى لنا قصتها وما يحيط بها من أسرار . أما كلمة (قصر) التى تكررت فى عرف جرى فى الصحراء على تسمية كل قرية بالقصر اذا مسا جاورت أحد المعالم الأثرية .

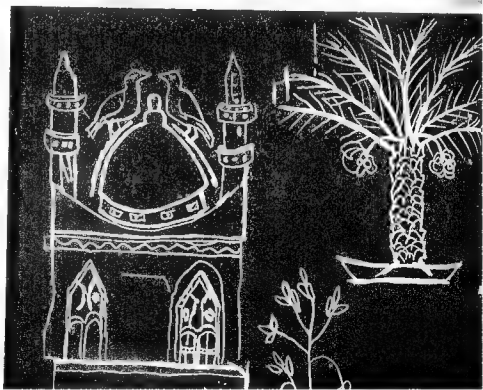
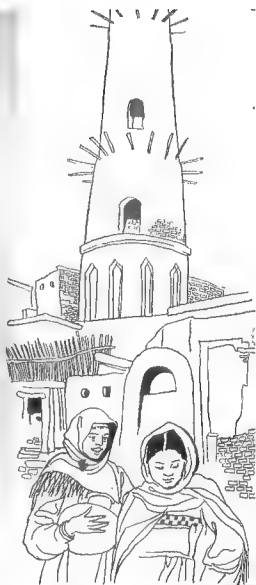
ويظل الواحة غابات من نخيل البلح تتعدد اصناف ثمارها فمنها الصميدى والحجازى الأحمر- والفالج الأصفر والمنثور والأسود والجمعاع البنى والتمسر والداجون ، برع الأهلون فى جبدل وريقات سعفها فى أشكال شتى واشتهروا بصناعتهم الخوصية التى تختص كل منطقة بنوع منها وكلها ذات علاقة بحياتهم العادية وشئونهم المنزلية . وفى مدينة الخارجة تجد المراوح للترويح صيفا وقد تداخل مع خوصها زخارف من صميم البيئة طرزت بخيوط زاهية ملونة وأخرى براقة فى لسون الفضة ، والمصر للصلاة وقد جدلت من أسمار الملون ، والمذبات (النشاشات) وقد كسيت أيادها بخيوط حريرية زاهية الألوان ، والقفف الكبيرة (البدارات) المكسوة بأحبال الليف ، والمقافف الصغيرة (علاجات) وقد طرزت بخيوط من الصوف الملون ، والإبراش المستديرة (الصفره) لوضع الدقيق ، والمراحين ومفردها (ملقم أو ملقون) وقد زينت بخصل من الصوف الملون وهى ذات شأن كبير فى حفلات الزفاف فتقوم الفتيات بجعلها ويقضين عدة أسابيع فى اعدادها وتزيينها ليضعن الى زوج المستقبل ليلة زفافهن وتعتبر خير هدية تقدم فى المناسبات وقد حوت الوانا من الطعام واصناف الفاكية كما يستعملها الاهل لوضع حاجاتهم وطعامهم حين ذهابهم الى حقولهم وحدائقهم وقد حمل كل واحد احداها سعيدا مزهوا . وفى جناح وبولاق وباريس وقصر دوش يصنعون

الأطباق الموصية الملونة لوضع الحبز والطعام والفاكهة وتقديم الحلوى لضيوفهم أو تزيين جدران حجراتهم ، كما اختصت باريس بعمل الاسبتة الملونة • اما اجمل وأزهى صناعاتهم الحوصية فهو (برش العروسة) وهو كبير مستطيل يستدير جانبيه الضيقان ويزين جميعه بكساء من خصل متقاربة من الصوف الملون ، وهو من مستلزمات ليلة الزفاف ويكمل طاقمه مجموعة من الملاقين والعلاجات زيت بنفس الشكل واللون • وهكذا حرص الاعلون على الانتفاع بالسعف فى صناعاتهم الحوصية البيئية الشمسية وتشكيله لكل مستلزمات حياتهم العادية حتى ان الحواية (اللوابة) التى توضع فوق الرأس عند حمل النساء لجرار مائهن تجدل ايضا من وريقات سعف نخيل البلح •

ولن اترك القارئ يحتار بين باريس الخارجية وباريس فرنسا ، فهى هنا ثانى بلدان الواحة الخارجية فى الأهمية وتبعد عن مدينة الخارجية بمسافة ٨٨ كيلو مترا ، وكان اصل اسمها (بيزن) أحد قواد قبيز ثم تحول الاسم مع الزمن الى (باريس) ، وتشتهر بحداثتها وبعين تسمى (عين الخشى) وبسهل باريس الذى يمتد شمالا حتى بولاق وجنوبا فى مساحة شاسعة منبسطة قابلة للزراعة تبلغ نحو المائتى الف فدان كانت تروى قديما من أكثر من ٤٨ ينرا رومانيا • ويعتبر هذا السهل من أهم ميادين العمل هناك ، فقد استصلحت وزرعت معظم أراضيه وأقيمت فى نواحيه عدة قرى حديثة كاملة المرافق والمشتلات اسموها: (ناصر وفلسطين والجزائر واليمن وصنعاء) فضلا عن أخرى يجرى العمل فى اتمام انشائها • وقد تم تهجير واستيطان عائلات من المواطنين أبناء محافظتى أسبوط وسوهاج فى هذه القرى ، وخصص لكل عائلة خمسة أفدنة ومنزل

يرفى كامل الأثاث والمعدات الى جانب اعانة نقدية قدرها خمسة جنيهات شهريا حتى حصاد أول محصول وأخرى عينيه من دقيق وأرز ومسلى ويقول ورأس من الابقار وغير ذلك من خدمات تعاونية زراعية واجتماعية •

والذاهب من الخارجة الى باريس يقابل فى طريقه لوحتين فنيتين يجب عدم اغفالهما ، أولاهما منظر أشجار الدوم التى تنمو برىا فى مجموعات ما بين بولاق وباريس وقد تفرعت سوقها ثنائيا وانتهت بتيجان أوراقها وعناقيد ثمارها ، وهى من الأشجار التى عرفها المصريون القدماء واستعملوا خشب سوقها فى تسقيف منازلهم وصنعوا منه فى عهد الرومان مواشير (زمامير) توضع لرفع المياه فى عيونهم وآبارهم فهو خشب من الصلابة بكان مما ابقاء طول هذا الزمان دون أن تقربه حشرة أو تنخره قرضة • أما اللوحة الثانية فهى لأمواج الصحراء أو (الغرود) الرملية ، وتبدو كتلال من رمال ناعمة متتالية متلاحقة قد يصل ارتفاع بعضها الى ٥٠ مترا ، منسحبة منحدره من الخلف فاغرة فاهما فاتحة ذراعيها كالهلال من الإمام ، ولها خاصية الزحف والحركة البطيئة من الشمال نحو الجنوب فتنتقل مسافة تسعة أمتار فى السنة الواحدة ، وهى كالاخطبوط أخطر ما يهدد الحياة فى الصحراء ولا ترحم ما يصادف طريقهما فتكتسح الزرع والبلدان وتطمس أشجار الفاكهة ونخيل البلح وتردم العيون والآبار وتزيل معالم المسالك والطرق ودروب الصحراء • ومن المعتقدات هناك ان الرومان كانوا يضعون فى طريق زحفها طلاس من النحاس فى شكل الابقار ، الا أن الأمر فى تمير الصحراء يستلزم تفادى طريق سيرها واتجاه زحفها ، فجناح القديمة قبرتها غرود الرمال وواحة (أم الدباب) صارت مهجورة



الى هذه الزخارف قطع من العملة البراقة
الفضية القديمة .

وتتم المرأة زينتها بمجموعة من الحلي تتعدد
اشكالها وانواعها فيلبسن في اصابهن خواتم
من الفضة رصعت بفصوص مختلفة الالوان ،
ويحطن معاصمهن بأساور (سواير) قد تكون
فضية أقل حجما من الدمالج منقوشة نقشاً
بارزاً او تنتظم حياتها من قطع الكارم او قد
تجدل من الحوص وتكسى بالقماش ثم تطرز
بالمرجان وتسمى (بنايل) . أما الاقراط فتصاغ
من الفضة وتختلف تسميتها تبعاً لأحجامها
وانماطها فمثلاً حلق (الحراس الكبير)
و (التراكى) و (الدنادش المتوسط والصغير)
وتتعدد اشكال القلائد حول جيدهن وقد انتظمت
حياتها في صف أو أكثر من الحرز الملون وحيات
الكهرمان والعقيق والكارم والمرجان في جمال
وتناسق ألوان ، ومنها (عقد القلوب) وحياته
من عقيق أحمر في شكل القلوب . أما أجمل
القلائد وأكثرها اصالة فهي (البغمة) ويختلط
فيها الكهرمان والعقيق والمرجان مع كرات من
الفضة تتدلى من بينها سلاسل تقصر أو تطول
تنتهى بقطع فضية قديمة منقوشة .

وتستعمل النساء الكحل لتكحيل عيونهن
وتزجيج حواجبهن ، ويمتازن بمسكاهلن فهي
من لوازم زفافهن وآية لهن زخارف الحرز الملون،
ومنهن ينظمن دلايات مستطيلة لزينة صدورهن
أو طويلة لزينة جانبي روسهن .

وزينة الرأس لها عندهن شأن ، فيضفن الى
نهاية صفائهن (العقوص أو الجدائل أو
الشدة) لتزداد طولا وجمالا ، ويضعن فوق
روسهن دلايات (دلايات خرس أو سوائف)
تتدلى على الجانبيين من سلاسل تنتهى بقطع فضية
منقوشة ، ويغطين الرأس بقناع اسود اللون

لا تقطع الماء عنها بعد أن كانت أهلة بالسكان .
وإذا بحثنا عن الزى والزينة نعلم ان الرجال
كانوا يلبسون في الماضي ثوبا بسيطا من قماش
أسود أو أبيض تتسع فتحة رقبته وتطول
أكمامه ولم يحتفظ احد أبنائهم أو أحفادهم ولو
ببقاياها حتى يمكن وصفه وتسجيله ، بعكس
النساء فقد حرص بعضهن على الاحتفاظ بالقليل
من زيهن القديم الذى قد يعود عمر بعض
تمازجه الى مائة عام الى الوراء . وكان زى نساء
مدينة الحاريجة وبولاق موحدا وبالمثل زيهن في
باريس وإلعبز المحيطة بها وهى دوش وعين
الطرفاية وعين الضبع والمكس قبلى التى سميت
بهذا الاسم لمرو (ومكوث) القبايل بها فى
الماضى ويحييها برج قديم شيد لصد غزوات
البدراوش .

وللنساء عموما نوعان من الثياب ، أحدهما
عادى للعمل بالمنزل أو الحقل وهو من قماش
يسمى خام اسود طرز ببساطة بخيوط حمراء
حول الرقبة وعلى الصدر ، أما الثانى فقد
برعن في تطريزه وتزيينه ولا يلبسنه الا فى
الحفلات والمناسبات ويسمى (ثوب محرز) .
وفى منطقة الحاريجة وما حولها يتركز جمال
التطريز والنقش على الصدر بخيوط حريرية
تعددت ألوانها وبالمثل على الكتفين ثم يزين
الكمان وباقي وجه الثوب دون ظهره بأشرطة
طويلة طرزت جميعها بخيوط من الحرير الأحمر
أما ثياب منطقة باريس فهى متسعة فضفاضة
تصل الى القدمين ، وقد تكون أكمامها عادية
أو زائدة الاتساع كزى نساء واحة سيوة أو
دون أكمام ليطل من فتحتيها أكمام الثوب
الداخلى وتتفق جميعها فى التطريز والزخرف
الذى يشمل وجه الثوب بطوله من أعلى الى
أسفل فى صفوف من المثلثات والمربعات يغلب
على ألوان خيوطها اللون الاحمر ، وقد يضاف

شجر الكوم - بالواحي الجديد



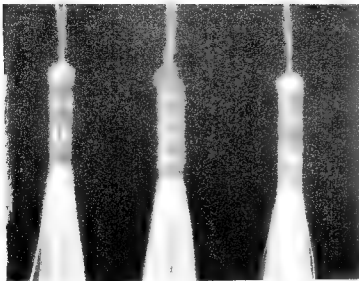
فتاة تحمل مرجونه من صنعها .. بالواحات الداخلة



نموذج من العمارة الشعبية • بالقصر
بالواحات الداخلة



سوار الثعالة المبنية بالطوب اللبن حول معبد القويطة بالواحات الخارجة



منشآت تصنعها الفتيات في الوادي اجد

مجموعة من الفتيات بالوادي الجديد مع السلال المكوس من صنع ابيدهن



زى سيدة من الوادى الجديد



برش غوس مشفول بالصوف الاحمر • وهرجين
من الواحات الداخلة

سبعه من برش لعروس من الواحات الخارجة



الراحل من الدنيا الفانية سيجد في الآخرة
الجنة قصورا في الجنة .

وسوف تلاحظ في جولتك ان معظم بلدان
الواحة كالقصر والقلاوون وموط القديمة وتنييدة
وبلاط مقامة فوق التلال المرتفعة والربوات ،
فقد اعتاد سكان الواحات الغربية من قديم
الزمن تشييد بلدانهم عالية مرتفعة لتكون في
مأمن من غزوات قبائل الغرب المتكررة ،
فالارتفاع يسهل لهم الرؤية من بعد والاستطلاع
لبده الدفاع ، سيما وان هندسة البناء وضيق
الدروب المستوفى والتواءها وتعدد الأبواب
الخشبية الضخمة التي كانت تفتح نهارا وتغلق
ليلا وحاطتها بالأسوار المتينة يجعلها اشبه
بالقلاع ، ويدل تشابه التخطيط في القصر
والقلاوون وموط على انها أنشئت في عصر
واحد وانها الأساس في الواحات الداخلية .
هذا علاوة على ان هذا الوضع فيه تليف
للواء وتقليل من شدة حرارة الصيف وتفادي
خطر الغرود الرملية .

واذا بحثت عن الزى ، فاعلم ان ببلدة
القلاوون أنوالا بدائية ينسجون عليها صوف
الأغنام بعد غزله في هيئة قطع مستطيلة سوداء
أو بنية يرتدى أثوابها مزارعو هذه المنطقة .
أما نساء الواحة فلهن زيان تميزت بلاط
وتنييدة وعزبتا جسطل وعين العوبنة بأحدهما ،
والقصر والجديدة وعزبة الشيخ وإلى بالآخر .
وبلاط هي البلدة الوحيدة في الوادي الجديد
التي ما زال نساؤها يحتفظن بارتداء زيهن
الشعبي القديم الأصيل وحاذر اذا أردت
الاقتناء أن تعرضي على الرجال هناك الشراء ،
ففي ذلك اهانة كبيرة وعار . وقد كانت هذه
البلدة مقرا للحكم أيام المصريين القدماء والرومان
وجمركا لتحصيل الرسوم من القوافل المارة
بها من جهتي الشمال والجنوب ، ويجاورها

يربط من أسفل الذقن يسسبى (خارطة)
اكتسى ووصع جميعه بعدد كبير من الريالات
الكبيرة الفضية القديمة (ريالات غشيمة)
فالمرأة البدوية أول من استعمل قطع العملة في
زينتها . ويقال ان الخارطة الى جانب كونها
من مستلزمات الزينة تستعمل لازالة الصداع .
وفي رأي أنها لثقلها الزائد تسببه أكثر مما
تزيله .

ونساء الوادي الجديد لا يعرفن الخمار أى
البرقع ، الا انهن محجبات أكمل حجاب ،
فيضمن على دوسهن طرحة سوداء يطرزن
حوافها بخيوط من الحرير الأحمر تسمى
(طرحة محبوبة) ، فاذا ما قابلهن غريب وهن
ذاهبسان ملء جراحهن بالماء الزوين وادرن
ظهورهن وأخفين وجوههن .

فاذا تركت الواحة الخارجة لتتم جولتك
في الواحة الداخلة فاول ما يقابلك هو بلدة
(تنييدة) ، فاذا لاحظت لك على رمى البصر
فقف واتجه بنظرك الى يمينك لترى تلال متوسط
الارتفاع ، لا تردد في الذهاب اليه وارتفاعه
لترى على سطحه مقابر انفردت بعجيب فن
تشكيلها واقامة شواهدها من طمي الواحة في
شكل قصور ومنازل ذات عنة طوابق لها أبواب
ومنافذ واسطح احيطت بمثلثات (وهي الطابع
المعماري المميز لمعظم منازل سكان الصحراء)
وقد وضعوا فوقها نماذج صغيرة لأشخاص
وقفوا رافعين أيديهم ابتهاجا الى السماء . ويقوم
بهذا الفن النساء دون الرجال فيبينن هذه
الشواهد يوم الاربعين ويلونها باللوان زاهية
خامتها من تربة أرض الواحة (وهي نفس
الالوان التي كان يستعملها المصريون القدماء)
ويعدن تجديد طلائها كل عام قبل حلول المراسم
والأعياد . وتماثل بلدة بلاط ببلدة تنييدة في
شكل مقابرها ، وهو تقليد توارثوه عن الآباء
والأجداد من قديم الزمان قد يرمز الى أن



على بعد خمسة كيلو مترات بقايا آثار مصرية ورومانية ومقابر ذات نقوش ملونة في عزبة الشيخ بشندى الذى أقيم ضريحه في مبنى روماني قديم ، واشتهرت هذه البلدة في الماضي بصناعة الفخار والحصر والسلال ثم انتقلت هذه الصناعات الى القصر والجديدة ، الا انها تختص حاليا بعمل أحذية تسمى (المداس) من جلد الابقار والماعز منها الأبيض والأحمر ولا يختلف شكلها عن (المروكب) المعروف لنا .

ويسمى زى نساء بلاط وما حولها (ثوب حريمى بصفرة) ، ويتركز فيه النقش والتطريز في منطقة الصدر بخيوط ملونة أساسها اللون الأحمر وينتهى بصف أو صفين من الزاير الصدفية (أضافت اليه المرأة أخيرا صفا جديدا من أزرار البلاستيك الملونة لما وجدت الطريق اليها) وبلى ذلك صف واحد من العملة الفضية القديمة تقاربت وتلاصقت وحداته . ويضاف الى الكتف وحافة الأكمام مثل نقش الصدر أما باقى الأكمام وجانبى الثوب ، وأحيانا فيطرزان بالحيط الأحمر في هيئة اشربة عريضة .

وقد تجد ما تبقى من زى المناطق الأخرى في عزبة الشيخ والى ويسمى (ثوب حريمى) ، وهو طويل فضفاض طرز ونقش حتى وسطه بشرائط من خيوط كلها اما حمراء أو خضراء تمتد بطول الكمين وجانبى الثوب ، وأحيانا ترصع حافة فتحة الرقبة ونهايتها من أسفل ببضع قطع من العملة الفضية القديمة .

وكما يختلف الزى تختلف معظم الحلى فى كل من الخارجية والداخلية ، فلكل واحدة فى الصحراء طابعها وشخصيتها وزيا وزينتها وفى عمارتها وعاداتها وتقاليدها . ولا تختلف الحواتم وعقوص الشعر كثيرا عن مثيلاتها فى

الخارجية ، أما الأساور أو السواير فمنها ما يسمى (فرع) ويتكون من حلقة من الحوص تكسى بالقماش ثم يطرز السطح جميعه بحبات من الحرز الملون يتقاطع معها حلقات معدنية دقيقة صغيرة ، وقد تنتظم من قطع الكارم أو تكون فضية أو معدنية التوى جسمها وانبسعت حوافها فمن هناك يفضلنها عموما على الدمالج كما يحطن أعلى الذراع بحلقات زجاجية سمكة ملونة تسمى (عنادى) . والقلائد هناك على أشكال ، فتتكون فى منطقة القصر من قطع حمراء فى شكل القلوب أو من حبات العقيق ، وفى بلاط وتنيذة وعزبتي جسنطل وعين العوينة تتعدد ليها صفوف من الحرز الأحمر يضمها على مسافات حلقات اسطوانية معدنية ، أما (البفمة) ويسمونها هناك (كبة لربع) فمن صفوف من المرجان يتدلى منها عدد من قطع العملة الفضية القديمة . والاقراط تصاغ كلها من الفضة ومنها ما هو فى شكل أحجية مثلثة منقوشة ومنها ما يسمى حلق (بطل) أو (سببوعة) أو (وجاية) . وتضيف المرأة الى زينتها هناك الخلاخيل الفضية أو المعدنية مشابهة فى ذلك نساء ريف وادى النيل .

وحيث يوجد نخيل البلح تقوم الصناعات



الخصوية ، وتعتبر بلدة الراشدة نسبة الى عين
الراشدة وكانت مقرا للعلماء قديما وتتوسط
الواحة الداخلة أكبر منساق زراعة النخيل
هناك وتشتهر هي والقلامون بعمل القفف
والمقاطف (البدارات) وأبراش الدقيق وأطباق
خوصية كبيرة تسمى (طافور) • أما موط
فقد اقتصت بصناعة تمتاز بها من قديم الزمن
وهي عمل القبعات (الشماسي) فتجدل من
وربقات سعف نخيل البلح في دقة ومهارة
ليلبسها كل الاهلين هناك رجالا ونساء اذا
ما ذهبوا للعمل في الحقول والحدائق ، واسموها
شمسية لحماية الرأس من حرارة الشمس ولا



أكون مبالغا ان رجحت ان الفرنجة قد يكونون قد عرفوا القبة عن الصحراء وعن موطن بالذات . وإذا قادت السير الى بلدة الجديدة فستبدو لك جديدة فعلا بمنازلها الناصعة البياض وسط خضرة حداتها وصقرة رمال الصحراء وتشتهر بصناعة الحصر من السمار الملون المجدول بحبال ليف نخيل البلح .

أما القصر فهي أقدم بلدان الواحة جميعا ، وكانت مقرا للحاكم ثم انتقل الحكم منها الى القلامون ثم الى موطن ، وهي البلدة الوحيدة في الوادي الجديد بل في الصحراء عموما التي تتكون منازلها من ثلاثة أو أربعة طوابق ، وتبعد عن العاصمة موطن بحوالي ثلاثين كيلو مترا وتبدو لك من بعيد شامخة كالقلعة وساكنة بالرغم من زحمة الحياة والتاريخ في قلبها . فإذا دخلتها راعك غريب تصميمها ودورها الضيقة الملتوية المستوفى وجامعها العتيق ومنازلها التي تحكي لك أحجارها الصامته والمنقوش بعضها بنقوش هيروغليفيه تاريخا قديما . وهي ذات نوافذ امتازت بفن الحرف العربي ، وأبواب وأبنة يملوها جميعا (وبالمثل في بلدة القلامون) كتل كبيرة من خشب الدوم حفرتها يد فنان في أسطر بحروف كوفية تبين اسم صاحب البيت ولقبه وتاريخ بنائه بالسنة الهجرية التي تعود الى بضع مئات من السنين ، وتنتهي باسم الفنان الذي حفرها فسجل وأبدع .

وأهم مظاهر الحياة التي تشتهر بها بلدة القصر عدد من الصناعات الشعبية التي تجمعت فيها من تجارة وحدادة وصناعات خوصية وفخارية . فمن سمعف نخيل البلح جدلوا المراجين (قوادس) والقفف الصغيرة (شوايف) والأسبنة المختلفة الأحجام والتي يزبنونها بقطع من القماش الملون وأطباق تخالف أطباق الحارثة فأرضيتها مجدولة من شرائط شقت من سمباطات نخيل البلح . ويقوم بالصناعات الفخارية مصنع للفخار توارثته أسرة واحدة من مئات السنين ، وأهم منتجاته

(السجا) لنقل الماء ويقابل البلاص في وادي النيل وهو يضيء الشكل ذو فتحة اسطوانية تبرز من منتصف أعلاه ، ولا تحمله النساء على رؤوسهن بل يحملن عادة زوجا منه أحدهما فوق الكتف والآخر تحت الإبط . وهناك غير السجا تجد (القلة) والسبيل والبوشة والجرة والزمية (وكلها لشرب الماء ويمتاز بعضها في شكله بالطابع الروماني ، (والابريق) للوضوء ، (والبكرج) لتسخين الماء ، (والفلاي) لتجهيز الشاي ، (والزبدية) لتناول الطعام ، (والمحبب) والهناب (لحفظ اللبن ، (والدماسمة) لتدسيس الفسول (والطرشية) للتخليل . أما (راوية العريس) فهي القلة التي تشارك العريس ليلة زفافه فتغطي فوهتها بكتلة مستديرة من البخور يتلوى من حوافها عدة أفرع زيتن بالحرز الملون .

وإذا أردت الاستشفاء فلا تبارح القصر قبل ان تمر على (عزبة بئر الجبل) وتبعد عن القصر بمسافة سبع كيلو مترات وتبدو رابضة في أحضان جبال عالية وسط مناظر طبيعية خلابة، وهناك بئر مياهها ساخنة يقصدها الكثيرون فهي كما يقولون تشفى الكثير من الامراض . وفي طريق عودتك بعد تمام جولتك ، قد يقابلك مودعا عصفور صغير رقيق أنيق ، تلون كسائه ريشه بلونين تناقضا في جمال ، فيجسمه أسود فاحم داكن وذيله وقرص مستدير في قمة رأسه ناصع البياض ، ويسمونه هناك (سكسوك) وفي واحة سيوة (الحاج مولي) .

وأخيرا فهذا قليل مما يجب أن يقال لا وفي الوادي الجديد حقه ، فقد كانت هذه المنطقة العزيزة من أرض الوطن أملا فاصبحت حقيقة، بعد أن شملتها ثورتنا في عهدها المبارك برعايتها وعرست في ربوعها الحياة من جديد ، وبعثت العمران فوق رمالها وبين أخاديد صخرها لتحقق المستقبل العربي المشرق .

« دكتور عثمان خريت »

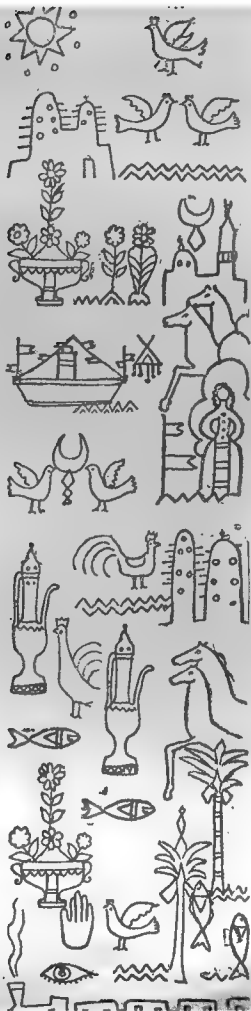
أبواب المجلة

مجلة
الفنون الشعبية
بين المجلات

مجلة
الفنون الشعبية
بين المجلات

عالم
الفنون
الشعبية

بريد
الفراس





عملت الفنون الشعبية بين المحلات



يقدمها : أحمد آدم محمد

دراسات ، وأبحاث عن ألف ليلة وليلة وقصص
بنى هلال وسليم ، وعن العادات والتقاليد
الشائعة في البيئات العربية والإسلامية ، وعن
الحداثة والاعاني الذائعة بين الجماهير
الشعبية .

ويرى الكاتب أن عناية هؤلاء المستشرقين
لم تكن لوجه العلم وحده ، وإنما كانت تجاوبا
مع الاتجاه الأوروبي لاستعمار الشرق
الإسلامي والاستيلاء على مافيه من مقومات
وطاقت . ولهذا أنشأت هذه الدول في
جامعاتها أقساما للدراسات العربية ، عنيث
بدراسة اللهجات واللسانات في البيئات
الشعبية العربية ، لإخراج جيل من الدعاة
على دراية بنفسية هذه الشعوب وتقاليدها
الاجتماعية ، ومن هنا عني المستشرقون
بدراسة تراثنا الشعبي .

وفي الوقت الذي كان فيه المستشرقون
يعنون بدراسة هذا التراث كان علماءنا
يتخرجون من أثاره هذا الأدب الشعبي في أي
لون من ألوانه ، يقدمهم الى هذا اعتقادهم أن
العربية لغة القرآن والدين ، وأنها مظهر
الوحدة في العالم العربي والإسلامي ، وأن كل
محاولة لبث الأدب الشعبي العامي الحاد
استعماري في حق العربية ، واتجاه الى القضاء
على تراثها الفصيح ، وهو كل شيء في الثقافة
العربية الإسلامية . فضلا عن هذا فقد كان
علمائنا يعتقدون أن العربية مرتبطة بالدين ،
ولا يصح عندهم الا ما محصه العقل وحققه
النقل وأثبتته الرواية الصحيحة . ومن هنا
لم يكن في وسع هؤلاء العلماء قبول القصص
الشعبية ، الذي يروي وقائع تاريخية غسية

عن مقال بقلم
محمد فهمي
عبد اللطيف
بمجلة الرسالة
القاهرة

قصة الأدب
الشعبي ورواد
البحث فيه

يستهل الكاتب مقاله بقوله ، ان الكتاب
يرددون في هذه الأيام كلاما كثيرا عن الأدب
الشعبي ، وفيهم من يعرف هذا الأدب ويفهمه ،
وفيهم من يدعي معرفته وفهمه ، وهم أكثر
عددا وأكثر كلاما .

ثم يستطرد فيقول ، ان ما حفزه الى كتابة
هذا البحث ، كلمة لأحد الكتاب ، يرى فيها
أن الرواد الكبار في ميدان الأدب الشعبي
ثلاثة من الأساتذة الجامعيين هم : الدكتور
سهير القلماوي في رسالتها عن ألف ليلة
وليلة ، والدكتور عبد الحميد يونس في كتابه
عن القصة الهلالية ، والدكتور عبد العزيز
الأهواني فيما كتبه عن الزجل في الأندلس .

ويحاول الأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف
في مقاله تقصي جهود بعض رواد البحث في
ميدان الأدب الشعبي ، « وإعلان حق التاريخ
الأدبي وحق أولئك الباحثين الكبار الذين
بذلوا ما بذلوا من الجهد ونور البصر » .

وفي رأيه أن المستشرقين - وخاصة
الفرنسيين والألمان منهم - كانوا أسبق منا
الى العناية بتراثنا الشعبي ، والاهتمام ببحث
هذا التراث في معارضه القصصية والشعرية ،
وأنهم نشروا ، في خلال القرن التاسع عشر ،

البيوت في زيارتهن واحتفالاتهن وأحاديثهن وأسمارهن .

وقد نشر هذا الكتاب باللغة الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر ، وفي رأى الكاتب أنه لا يعتبر بحثاً في الأدب الشعبي ، ولكننا يتضمن مادة تفيد الباحث في هذا الأدب .

ثم ينوه الكاتب بفضل شيخ من علماء اللغة العربية والدين في مجال الأدب الشعبي ، وهو الشيخ عياد طنطاوى ، فقد طلب منه أن يدرس اللغة العربية في كلية بطرسنبورج في روسيا عام ١٨٤٠ ، وعاش هذا العالم في روسيا حتى عام ١٨٦٢ . وكان عليه أن يدرس ، الى جانب قواعد العربية الفصحى ، لغة التخاطب في الشعوب العربية . وقد ألف الشيخ عياد طنطاوى كتاباً في الحكايات المصرية الصامية وهذا الكتاب مخطوط حتى الآن ، وفي مكتبة جامعة بلغراد نسخة خطية منه كما ألف كتاباً آخر عن الصامية المصرية بعنوان « أحسن النخب في لسان العرب » ، ويتضمن هذا الكتاب الفاظاً وجملاً وأمثالا وقصصاً وأغان عامية مع ترجمتها الى الفرنسية ، وطبع هذا الكتاب في ليبزج عام ١٨٤٨ .

وبرجسو كاتب المقال ان تهتم هيئة من هيئاتنا الادبية بالحصول على صورة من الكتابين ونشرهما ، لتعريف أبناء العروبة بعلم من الاعلام كان له اثر في روسيا ما زال يذكر بالحمد والثناء .



صحيحة ، وعجائب لا تدخل في نطاق العقل ، وهما زل غير لائقة . ثم ان هذا الأدب الشعبي كان مكتوباً بلغة عامية ، لا تليق بكرامة العلماء ، ولا تقبل في مجالس العلم وندوات الدرس .

ولم يتعد أدبنا الشعبي بيئته الشعبية ، وظل لا يلقى اقبالا الا من العامة وحدهم ، ولم يجد من الخاصة الا الغضاض والاستخفاف ، ولم يجز أى باحث من الخاصة ، أن يتناوله بالدرس والتحليل في أى ناحية من نواحيه .

ويستطرد الكاتب الى التنويه بجهود بعض المستشرقين والرواد ، في الكشف عن العادات والتقاليد في مصر ، وتسجيلهم للقصص الشعبي والأغاني السائرة في بيئات الشعب ، ومن هؤلاء الرواد المستشرق البريطاني : « ادوارد لين » ، الذى جاء الى القاهرة وأقام بها عدة سنوات ، ثم كتب كتاباً باللغة الانجليزية عن عادات المصريين الحديثين وتقاليدهم كما شاهدها . وقد ضمن كتابه عدة فصول عن ملاهى المصريين الشعبية والقصص الشعبي والأغاني الشعبية .

ومن هؤلاء الرواد أيضاً « كلوت بك » الذى كتب تقريراً عن الحياة المصرية ، ضمنه عدة فصول عن عادات المصريين في أفرانهم ومآثهم وفي حياتهم اليومية ، وعن قصصهم في محافلهم وسوامرهم ، وعن أغانيهم الدارجة . وقد طبع هذا التقرير في كتاب باسم « لمحة عامة الى مصر » ، ويرى الأستاذ محمد فهمى عبداللطيف أن ما كتبه « ادوارد لين » والدكتور « كلوت بك » لا يعتبر دراسة في الأدب الشعبي مستكملة لعناصر البحث العلمى الصحيح ، وإنما هو تصوير للحياة بصفة عامة . الا ان ما كتبه كل منهما تضمن ملاحظات وإشارات قيمة ، تصلح أن تكون مادة يستعين بها الباحثون في الأدب الشعبي .

ثم يتحدث الكاتب في مقاله عن كتاب من تأليف « نية سليمة » ، وهو اسم مستعار للزوجة الأولى لرئيس وزراء مصر الأسبق حسين رشدى ، وقد تناولت فيه الحياة المنزلية في مصر ، والعادات السائدة بين سيدات

الفتاوى بين بغداد وكركوك

عن مقال بقلم شمس
صابر الضابط
بمجلة
التراث الشعبي - بغداد

فيقول ان بعض النساء اللاتي يبعن الأقمشة
يقمن بدور الوساطة في ارضاء الإهبات
الراغبات في تزويج أبنائهن الى الفتيات
الصالحات للزواج .

وليس المهر عقبة في الزواج عند أهالي
كركوك ، لأنهم يتساهلون كثيرا في مجمل
الصدق ، وان كانوا يصرون على زيادة مؤخر
الصدق الى أكبر قدر ممكن .

وللحناء في كركوك مراسيمها الخاصة ، فهي
تصجن في طست ببيت العريس ، وتوضع في
داخلها قطعة من الذهب ، وتحني منها إبهام
العريس ، ثم ينقل طست الحناء بواسطة جمرة
من النساء الى بيت العروس . ولا فرق بين
مراسيم الحناء في بغداد وكركوك الا في ان
العروس تمسك بقطعة الذهب ، التي وضعت في
الحناء ولا تعطيا لاية امرأة أخرى حتى لا تصاب
تلك المرأة بالقم . ويجب أن يتوفر في المرأة
التي تحني يدي وقدمي العروس ان تكون
سعيدة في حياتها الزوجية ، وان يكون طفلها
البكر ولدا ، ولم يتزوج زوجها بامرأة ثانية .
ولا يعرف أهالي كركوك عادة وضع قطعة من
سكر « النبات » في فم العروس ورشق الحناء
بالسقف .

وفي الزفاف تقف قريبات العروس على
الباب ، ويمنعن العروس من الخروج ، ويطلبن
منها هدية فتعطين ام العروس هذه الهدية .
وكانت العروس تنقل الى بيت العريس على
حصان . وفي كركوك يردف غلام خلف العروس
على ظهر الحصان الذي ينقلها من بيت أبيها
الى بيت زوجها ، اعتقادا من أهل العروس بان
وليدها البكر سيكون غلاما .

كما توضع أمامها شعوع ومصحف و امرأة .
وعندما تصل العروس الى البيت ، يكون
العريس فوق السطح مع بعض أصحابه ،
يرقبون مجيئها ، وعند وصولها يرمي (السفوح)
بمحتوياته ، الذي يتخفن عادة بعض
الخلوى والثقود ، على رأس العروس ورؤوس
النساء المحيطات بها ، وعندما تدخل العروس
الدار يقاد العريس الدار ، متصنعا الغضب ،
الى إحدى الحادائق أو الى مكان آخر بالمدينة ،

في هذا المقال يحاول الكاتب تثبيت الملامح
المشتركة والاختلافات بين التقاليد والعادات
ببغداد وكركوك .

ويبدأ بالمقارنة بين زى الرجال في كل من
المدينتين ، فيقرر ان الأزياء لدى البغدادية
وسكان كركوك متشابهة ، وان كان هناك
فرق في نوعية الملابس . ثم يستطرد الى المقارنة
بين زى النساء وزينتهن في كل من هاتين
المدينتين فيقول ، ان أزياء النساء في كركوك
تختلف عن أزياء أخواتهن البغداديات .

والمرأة في كركوك لا تستعمل « الفوطة »
التي تستعملها البغدادية كغطاء للرأس ، بل
تشد رأسها بقطعة قماش تسمى « يازما »
أو « لاجاك » ، ثم تضع على جبينها « بوياما »
من الحرير الاسود أو « تورمه » من الحرير الملون ،
وترتدي « فساتين » متعددة الاشكال منها
« كوملك » و « عزبه » و « أنتاري » و « تيلي
فستان » . وكان الوشم من متطلبات الزينة
والجمال لدى البغداديات ، فكن يشمن
الحد أو ملتقى الحاجبين أو الصدر أو اليدين أو
الرجل ، أما النساء في كركوك فلم يعرفن
الوشم . وكانت المرأة في كل من المدينتين
تستعمل قشور الجوز الأخضر لصمغ شفيتها ،
إما اليوم فانها تستعمل أحمر الشفاه . وكان
استعمال « الحناء » شائعا عند البغداديات
ونساء كركوك ، وكن يتحاجن بالحلي الذهبية
ماعدا « الحزامة » فانها كانت نادرة الاستعمال
عند نساء كركوك .

ثم يتناول الكاتب تقاليد الزواج في كركوك

ويذهب معه اثنان من اصدقائه ، ويشترط أن يكون أحدهما متزوجا فينصحبان العريس ويشجعانه ، ويحاولان أن يدخلوا السرور الى قلبه ، وبعد الغروب يبحث الاصدقاء عن العريس ، وينقلونه الى دار أحد اصدقائه الذي يكون قد أعد لهم طعام العشاء .

ومن تقاليد أهالي كركوك في الماضي أنهم كانوا يصنعون ليرة ذهبية في حذاء العروس أثناء انتقالها الى بيت العريس . وكانت المرأة التي تنزع حذاءها تأخذ الليرة ، وكانت لساء الأقارب والأهل والأصدقاء في كركوك يجتمعن في نفس اليوم في بيت العريس ويقدمن هداياهن ، وكانت العادة القديمة في كركوك أن تفرش قطعة من القماش على الأرض ، فتجلس أم العريس على أحد طرفيها ، بينما تجلس أم العروس على الطرف الآخر ، وتضع أم العريس هديتها أمامها ، فتضع أم العروس هديتها في مقابلتها ، وعندها تنقسم كل واحدة من الحاضرات وتضع هديتها ، أما بجانب هدية أم العريس ، أو بجانب هدية أم العروس ، وتسجل كل هدية في قائمة خاصة ، وبعد الانتهاء من تقديم الهدايا تجمع أم العروس الهدايا التي وضعت أمامها ، وتقدمها للعروس ، أما الهدايا التي وضعت أمام والدته العريس ، فإنها تستخدم في سداد نفقات العرس . والعادة السائدة اليوم أن تذهب العروس الى بيت أهلها في اليوم السابع من الزواج . وكانت العروس في كركوك فيما مضى لا تذهب الى بيت أهلها الا بعد مرور سنة كاملة على زواجها ومعها طفلها ، وكان يجب أن تترك طفلها في غرفة خاصة حتى لا يراه أبوها ، إذ كان من العيب أن تقابل أباهما وهي تحتضن طفلها . وكان الناس في كركوك يعتقدون أن زفاف عروستين في يوم واحد الى محلة واحدة يعرض العروس الأولى لخطر العقم ، وكان من الضروري أن تجلس العروس الثانية أمام الأولى وتقليم أطرافها . كما كانوا يعتقدون أن زفاف المرأة الثانية يسبب عقم شرتها ، ولذلك يجب أن تقف على قدر مقلوبة لتكون في عصمة من العقم .

ثم يتحدث الكاتب عن التقاليد والعادات

عند أهل بغداد وكركوك في الولادة فيقولون ان المرأة في بغداد كانت تقتسل في اليوم الثالث بعد الولادة بما خلط به بعض الشوفان ومن العادات المتشابهة في البلدين أن تذهب المرأة في اليوم السابع بعد الولادة الى حمام السوق ، ومعها شموع وحناء .

وفي كركوك لا تدخل المرأة التي ولدت بيت امرأة مثلها ، حرصا على طفلها ووقاية لها من المرض ، وإذا كان لا بد من الزيارة فإنها تتبادل معها قبلها ابرة خياطة .

ومن العادات المألوفة في كركوك وبغداد وضع سكين ومصحف تحت وسادة الطفل وعدم ترك الأم لتنام وحدها ليلا .

ومن العادات المعروفة في بغداد أن تأخذ الجدة الطفل الى المصيفة وتضع بين حاجبيه نقطة من (صمغ النيل) ، وتضع بعض النقاط أيضا على غطاء رأس الطفل ، ثم تتجول به في سبع أماكن وتكرهها ثلاثة أيام ، خوفا من اصابة الطفل بشيء من الأذى ، وعند قدوم أحد المسافرين الى البيت يرفع الطفل الى الباب ليحتضنه المسافر حتى لا يصاب الطفل بالآذى .

أما في كركوك فتتبع نفس هذه العادة اذا جاء المسافر في اليوم الاول من ولادته ، أما في الأيام الستة الباقية فإن الزائر يجلس على الأرض ماذا رجليله ، ويرفع الطفل ويمر حاملة به عبر رجلي الزائر ثلاث مرات ، حتى لا يصاب بأي مرض . وفي كركوك يمنع دخول الأصباغ الى الدار لمدة أربعين يوما بعد ولادة الطفل . ولا يجوز في كركوك هن مهد الطفل فارغا إذ يعتقد الأهالي أن هذا يجعل الطفل يشعر بالآلام في بطنه ، كما يعتقدون أن سكب الماء الحار على الأرض يقتل أطفال الجن ، مما يعرض أطفال الدار للانتقام ، وإذا كان لابد من سكب هذا الماء فيجب أن يقول من يسكبه « بسم الله الرحمن الرحيم » ، ولا يجوز استحمام الطفل في مطلع الشهر أو في وسطه . ويعتقد سكان كركوك أن اطعام الأم بالعسل وبالزيت والسكر المطحون مع اللوز يؤدي الى زيادة لبن الأم .

دفاع عن الرقص الميلدي

عن مقال

بقلم

جيمس هـ .

جولتز

الطقوس الدينية ، التي كانت تقام لاستدراج
المطر أو ابتعاد شبح المرض أو لارضاء الآلهة .

وقد وصف جوفينال الشاعر الروماني هذا
النوع من الراقصات في قادش ، بالفقيات
اللاتي يرقصن رقصة مثيرا ، البارعات في هن
أردافهن وتلوى أجسادهن .

ويرى المؤرخ المسعودي أن الراقصة يجب أن
تكون مفصلها لينة وجسمها رشيقا .

وقد يهرت هذه الرقصة كثيرا من الأوروبيين،
وعندما شهدوا أحد ضباط أركان حرب نابليون
لأول مرة كتب يقول :

« من المستحيل وصف هذه الرقصة بالفاط
دقيقة » .

وكتب جوستاف فلوير يقول :

« تمتاز رقصة البطن بصفة لا نظير لها ،
هي التعبير بحركات الجسد والذراعين والرأس
أكثر من الساقين ، وهي حركات ضيقة المدى
الا أنها حركات عنيفة ، فبينما ترتفع الموسيقى
نهر الراقصة عضلات جسدها في عنف ، ثم
تخر على ركبتيها ، وتتلوى فوق الأرض وهي
تقرع بصناعاتها ، وتهتز على إيقاع الموسيقى .
وهي رقصة غريبة رائعة تجمع بين الرشاقة
والانارة » .

وقد شهر الأمريكيون هذه الرقصة في عام
١٨٩٣ ، في سوق شيكاغو الدولي ، الذي أقيم
بمناسبة الاحتفال بمرور أربعمئة عام على
كشف كوليس لأمريكا . وتقاطر الناس من كل
الأنحاء لمشاهدة هذه الرقصة الفريدة ، التي
تجمع بين الحركات الراقصة والتمثيل الصامت،
وتبدو فيها الراقصة كما لو كانت تتألم من
شيء ما ، وتتوسل في حزن صامت لاتقاذها من
عذابها الأليم .

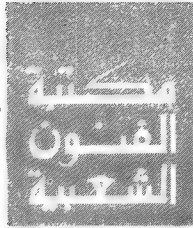
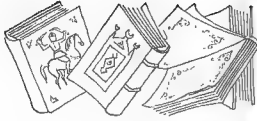
وقد تطورت هذه الرقصة اليوم في بلاد
الشرق ، ولم تعد الراقصة تكشف من جسدها
الا القليل ، وكثيرا ما ترتدي الجلباب الملدى ،
وهو ثوب أبيض طويل ، وتمشد على وسطها
قطعة من الحرير .

يقول الكاتب ان الانسان عرف الرقص منذ
أقدم العصور ، وكل بلد يشتهر برقصة
خاصة ، فاسبانيا تمتاز برقصة الفلامنجو التي
يدق فيها الراقصون والراقصات الأرض بكعوب
الأحذية ، ويستخدمون الصناجات ويحدثون
بها صوتا يشبه طلقات الرصاص . وتشتهر
الهند برقصاتها التقليدية ، التي تحرك فيها
الراقصة رقبته وذراعيها وساقها حركات
زسقية معبرة ، وتنتشر في هاواي رقصة
« الهولا » ، وهي رقصة تحكى قصة بالحركات
الرشيقة على إيقاع الطبول والآلات الموسيقية .
ويستطرد الكاتب فيقول ان الشرق الأوسط
يشتهر برقصة خاصة ، يطلق عليها الأوروبيون
اسم رقصة البطن ، وهي رقصة تنقل المتفرج
الى جو ألف ليلة وليلة .

ويغفل للبعض ان الراقصة التي تؤدي هذه
الرقصة ، تعرض جسدها لا شيء ، الا لجرد
اجتناب الأنظار . ويعتقد كثير من الأوروبيين
والأمريكيين انها رقصة غريبة ومثيرة ، ولكن
رقصة البطن ليست أكثر اثاره من رقصة
الهولا المصروفة في هاواي ، وفيها ترتدى
الراقصة من الملابس أكثر مما ترتديه المرأة
العادية وهي تهرج على شاطئ البحر . ولعل
مايشعر به المتفرج على هذه الرقصة من اثاره
ليس الا وليد خياله ، الذي يطلق له العنان
عندما يرى الراقصة وهي تؤدي أمامه هذه
الرقصة الساحرة .

ويرى الكاتب أن رقصة البطن تأثير التنويم
المغناطيسى في المتفرجين ، فهذه الرقصة
تسحرهم ، سواء قدمت في احدى بلاد الشرق
أو في نيويورك .

وكانت هذه الرقصة في الأصل جزءا من



يقدمها : أحمد علي مرسى

والمؤلف عندما يشرح سبب تأليفه الكتاب يرجع ذلك الى طاهرتين :

الأولى : أنه وجد المؤلفات التي صدرت قبل كتابه لم يتوخ مؤلفوها الدقة في تأليفها كما حدث لكتاب الأستاذ محمد العبودي الذي أثبت فيه « كثيرا من الجمل التي اعتبرها أمثالا .. » مع أنها لا ترقى الى مستوى الأمثال » وذلك من وجهة نظر الأستاذ عبد الكريم الجهمان - على الأقل -

الثانية : أنه وجد الأستاذ العبودي « يعتمد في شواهد الأشعار والقصص على ما دون في كتب الأمثال القديمة والتاريخ من شعر ونثر » وأن ذلك « قد لا يهم القارئ بقدر ما يهمله الاطلاع على ألوان من الأفكار الشعبية ، سواء منها ما كان مسجلا في شعر ، أو مسجلا في نثر .. » ولكن على الرغم مما يوجهه المؤلف من انتقادات لكتاب الأستاذ العبودي ، فهو يعترف أنه كان لهذا الكتاب - أثر كبير في تشجيعه على سلوك هذا السبيل ، علاوة على ما اجتمع لديه من حصيلة كبيرة من الامثال أراد أن يقدمها للقراء والدارسين .

وقد جمع الأستاذ الجهمان أمثاله ، والقصص التي تدور حولها من مصادر كثيرة ، واعتمد كذلك على النقل من أفواه الرواة - وسلك في ترتيب المعلومات طريقا يضع فيه المثل الشعبي ثم يشرح ما فيه من كلمات غامضة ، ثم يورد معناه ، والمجالات التي يستشهد به فيها . ويأتي أيضا بما « يماثل من الامثال العربية القديمة .. » اذا وجدت .

ولاحظ المؤلف ، أثناء عملية الجمع والترتيب

تأليف
عبد الكريم الجهمان

الأمثال العامة
في قلب
الجزيرة العربية

لاشك أننا سوف نعيد ما سبق أن قلناه مرارا ، اذا ما تحدثنا عن قيمة الامثال الشعبية كوثيقة تضبح امام دارس الفنون الشعبية عامة ، والادب الشعبي خاصة - مادة غزيرة ، تنبىء عن جوهر الشعب .

ولشد ما يسعد المهتمين بالدراسات الشعبية أن يروا كتابا يصدر هنا ، أو هناك ، يتصدى لتراث الشعبى بالتسجيل ، والتحقيق والتحليل ، وإيماننا منا بقيمة مثل هذه الاعمال وفائدتها في هذا المجال ، نرجو أن ينمو الاهتمام ، وتعدد مجالات البحث ، والدراسة فان كل كتاب من هذه الكتب ، إنما يرسى في الحقيقة دعامة عامه في صرح الفنون الشعبية اكبر .

وكتاب اليوم عن « الامثال الشعبية في قلب جزيرة العرب » للأستاذ عبد الكريم الجهمان ، يقدم وجهة دسمة من الامثال الشعبية ، سيد القارئ فيها « ألوانا من الأفكار ، والأشعار الشعبية .. » التي سوف يستفيد منها الدارس والمؤرخ والباحث عن أخلاق الناس وعاداتهم ، وألوان معيشتهم .. ومشاكلهم اليومية ، والموسمية .. و .. »

ما يكمن فى الامثال الشعبية من جمال ، ودقة فى التعبير ، وما تدل عليه من اصالة فى التفكير ، وهو يرى « أن فى الامثال الشعبية والأشعار الشعبية ما يفوق بعض الامثال القديمة ، والأشعار القديمة .. يفوقها : اصالة ودقة فى التعبير ... الخ » .

« وأذن .. فالامثال الشعبية تعبر تعبيراً صادقاً تارة بالتصريح ، وتارة بالتلميح ، عن مشاكل الحياة ، وطرائق التفكير فيها .. وألوان العيش ، والمعاملات .. »

« كما أن فيها من العواطف البشرية بحارا زاخرة ، تعبر تعبيراً صادقاً عن السمو تارة ، وعن الاسفاف تارة أخرى ، وعلى هذا فان هذه الامثال تعبر عن الحياة التى هى مزيج من الخير والشر .. من السمو والاسفاف .. وهكذا » .

وبعد أن شرح مدى تعبير الأمثال عن الحياة بما فيها من العواطف والأفكار ، تحدث عن انه من الممكن للدارس ان يكون فكرة صادقة ومحددة عن الحياة ومشاكلها فى مجتمع معين ، بدراسته بعضا من الأمثال التى تشيع فى ذلك المجتمع .

وهو يترك المجال بعده مفتوحا أمام الدارسين كي يضيفوا الى عمله أعمالا أخرى .. بل انه يعترف ، انه يجد فى كثير من الأحيان عددا كبيرا من الأمثال التى لم تسجل فى كتابه ، الذى تعرضه الآن ، ويقول : انه يقوم بتسجيل تلك الأمثال التى يمد بالاهتمام بها ، وبإضافتها الى الطبقات القادمة ، ان شاء الله .

والكتاب مكون من ثلاثة أجزاء ، يبلغ مجموع أمثاله ٢٥٠٠ مثل ، ومع كل مثل مايفسره للقارئ ، وسوف نرى نماذج من هذه الأمثال، وما يسوقه المؤلف من تفسير لها . يقولون فى المثل « ابرة فى تبن » .. فالأبرة فى التبن تكون غاية فى الخفاء ، لأن هناك تشابها بين الأبرة وبين أعواد التبن الكثيرة : من ناحية الحجم ، ومن ناحية اللعنان والبريق ... ولهذا فان الباحث عن الأبرة فى التبن قد يخيل اليه ان كل عود من أعواد التبن ابرة ، ولا يزال

يظن هذا الظن فى عود اثر عود ، حتى يستولى عليه اليأس » . ويقولون : « الفرس من خيالها والمرأة من رجالها » « يعنى ان الفرس الجيدة اذا ركبها فارس جيد تبلغ نهابة الجودة ، كما ان المرأة اذا كان زوجها حازما مستقيما كانت مثل الزوجة المستقيمة الصالحة ، والعكس بالعكس .. ويضرب مثلا للجودة وانها لا تتم الا اذا توفرت أسبابها . وفى أمثالهم أيضا « فلان يفهمها وهى طائفة » « وفلان يلقفها فى الهواء » ويقول فى تفسير المثل الاخير يلتفها يتناولها من الهواء ، وهذا يضرب مثلا للذى يفهم الكلام على غير وجهه فيتحدث مما يسمع شئى آخر مفاير له كل المغايرة او بعضها ، وهذا المثل يذكرنا بالذى روى عنه انه يحفظ غير ما يقرأ ، ويتحدث بظلاف ما يسمع ، ويفهم غير ما يراد بالكلام . ويقولون : « الله يفرس فى غير بلده لا له ولا لولده » .. ويضرب هذا مثلا لمن يضع الشئ فى غير موضعه ويقولون « جبل الكذب قصير » ، و « جبر على ورق » ، و « رجعت حليلة لادتها القديمة » ويصف الرجل الضعيف الذى لا يحتمل الاعياء والمسئوليات بان « ضلوعه من قصب » والقصب يعنى أعواد الحنطة - وليس قصب السكر المعروف عندنا - وهو يشبه قولنا « دا راجل قش » . وكما نقول فى أمثالنا الحيطان لها ودان « للحيطان أذان » وقد قاله العرب فى أمثالهم « ان للحيطان أذاناً » ويقولون ايضا « تركض ركض الوحوش غير رزقك ما تحوش » .

وفى ذم البخل وانه يحط من قيمة الإنسان يقولون : « البخل عدو المرحلة » أى ان البخل ينقص من قنبر الرجل ، ومن شهرته ، ومروءته ، وفى الحديث عن عزة النفس ، والترفع عن الدنيا يقولون : « باع الكحيله بعشى ليلة » والكحيله هى الانثى من الخيل الطبية الأصلية . يقصدون انه باعها ، كى يتعشى أى باع الشئ الثمين بالشئ الرخيص الذى لا بد منه .. صيانة للعرض ، ولئلا الوجه أن يراق أمام الناس .. ويزيد هذا المعنى رسوخا فى النفس اذا عرفنا ان الفرس الطبية هى اغلى المال عند الرجل العربى ..

تأليف : الحاج
هاشم محمد
الرجب
أصدرته وزارة
الثقافة والإرشاد
١٩٦٤



لا شك أن ما يحمله النسا البريد مما تصدره وزارة الثقافة والإرشاد في العراق الشقيق من مطبوعات وكتب تتناول التراث الشعبي، والفن الشعبي في العراق، بالجمع والدراسة - لجهود مشكور، يحق لنا أن ننوه به، وأن نكرر ما سبق أن قلناه من أهميته بالنسبة للدارسين بعامه، وبالنسبة لدارسي الفنون الشعبية العربية بخاصة . ولقد حمل لنا البريد في الأسابيع الماضية عددا من هذه الكتب تتناول بعضها بالتعريف الآن، مرجئين البعض الآخر إلى مرات قادمة يؤكد المؤلف في مقدمته لكتابه - كغيره من الدارسين - أن «لغة العامية أدبا وشعرا كما للغة الفصحى» وأن هذا ليس مقصورا على العرب وحدهم فحسب، بل أنه حظ مشترك لجميع الأمم والشعوب . ويؤكد أيضا أهمية دراسة هذه الفنون التي تنجم من الشعب، « وتمثل حيواتهم الاجتماعية تمثيلا صحيفا » ... إذ أنها كالمرآة تنعكس فيها أحوالهم » ...

وقد اختار الأستاذ هاشم محمد الرجب في كتابه لونا من ألوان الشعر الشعبي في العراق ليتوافر على دراسة، وبيان خصائصه، وقيمته ... هذا اللون من الشعر الشعبي هو « المذيل » .

والمذيل شعر شعبي ابتكره وأوجده سكان الفرات الأوسط قبل خمسين سنة تقريبا . « لقد ابتكر الشاعر هذا النوع من النظم لانه أراد أن يتطرق ويخرج من قاعدة نظم الشعر المألوف، ويوجد شعرا جديدا ينظمه على قاعدة جديدة، فابتكر هذا اللون وسماه (المذيل) نسبة إلى وجوده تفعلية في آخر (المستهل) هي كالذيل ... »

ولكن مزة النفس وشرفها أغلى على العربي من أي شيء آخر .

هذا قليل من كثير يحفل به الكتاب، ولئن كان المهتمون بالفنون الشعبية، ودارسوها يسعدهم أن يروا أمثال هذا الكتاب، فإنهم يسعدهم أكثر - ولا شك - أن يروا دراسة مقارنة بين الأمثال العربية في مختلف أقاليم الوطن العربي . ولا جدال في أن مثل هذه الدراسة سوف تكون خطوة كبيرة، تدفع بالدراسات الشعبية إلى الأمام، كي تصل في نهاية الأمر إلى أبحاث، ودراسات تتناول كل أوجه النشاط الشعبي الفني، والأدبي . . . سواء ما كان منه شفويا أو مدونا، مشكلا أو مرسوما، موقعا أو منقوما، وسواء أكان الأدباء والفنانون قد تناولوه بالتطوير والتعديل، أو تركوه كما هو في شكله الأصلي.

ونحن - إذ ندعو إلى ذلك - انما ندعو اليه متابعة منا لرسالة هذه المجلة، وما تهدف إليه من تاصيل المناهج، وتقدير الحقائق في هذا الميدان الذي يعنى بالفنون الشعبية : ويحاول أن يوفر لها كل ما يستطيع من رعاية واهتمام .

أحمد علي مرسي

١



ويعرف المؤلف هذا الشعر الشعبي ،
ويذكر أهم خصائصه فهو « نوع من الشعر
العامي تلزم في نظمه قافيتان :

الاولى : قافية صدر المستهل .
الثانية : قافية الدليل .

وسمى بالدليل لان في آخر (المستهل)
تفيلة تكون قافيتها خاصة بها ، غير قافية
صدر (المستهل) .

الشعر (الدليل) يحتوى على وزنين :
الاول : وزن (المستهل) ، و (الدليل) .
مستفعلن مفعولات مستفعلن
مستفعلن مفعولات مستفعلن

و (المستهل) يحتوى :

١ - الصدر

٢ - الدليل

فوزن الصدر : مستفعلن مفعولات

وزن الدليل : مستفعلن

الثاني : وزن البيت (مجزوء بحر الرجز)
مستفعلن مستفعلن

ويقال ان اول من ابتكر هذا النوع من
النظم هو « ملا منصور العذاري » الملقب
بالأعصب ..

ولم يكتب المؤلف بهذا التعريف بالشعر ،
وزنه ، وقافيته ، وانما اراد ايضا ان يوقفنا
على بعض المصطلحات التي ترد في ثنايا كتابه ،
وقد تفضل على القارئ .

فالمستهل : هو هو مطلع القصيدة ، ويسمى
(مذهب) ايضا أي الطريقة فالقصيدة تنظم
على وزنه وقافيته ، والكلمة من هلال القمر .
الرباط : هو الشطر الاخير من كل بيت
الذي يرجع بقافيته الى قافية (مستهل)
القصيدة

الدليل : كلمة أو جملة ذات وزن تكون في
آخر مستهل القصيدة وسمى (بالدليل)
لوجوده في الاخير .

الميمر : جملة محرفة أصلها (على المامر)
أي (على الذي لم يمر) والميمر أصبح الآن
وزنا خاصا لنظم الشعر العامي يسمى (وزن
الميمر) .

اما طريقة نظمه فينظم بأربعة أشطر .
الاشطر الثلاثة الاولى بقافية واحدة متحدة

في اللفظ مختلفة في المعنى (جناس) اما
الشطر الرابع فيختتم بحرف الراء الساكنة .
الصدر : هو الشطر الاول من بيت الشعر
العجز : هو الشطر الثاني من بيت الشعر
والصدر والعجز يسميان شطري البيت
أو مصراعيه . من مصراعي الباب .

ومن امثلة هذا النوع من الشعر « الدليل »
ما أورده المؤلف من قصائد كثيرة في كتابه :
نختار منها بضعة أبيات من قصيدة (ملا
منصور العذاري) وهي أول قصيدة نظمت
من هذا النوع - حسب ما يقوله المؤلف -
وقد عارضها شعراء كثيرون ذكر مؤلف
الكتاب قصائدهم التي نظموها على نسق
قصيدة (ملا منصور) . وهذه القصيدة
منظومة على حروف الهجاء :

يقول :

الألف آه من الهوه

جم حيد بي كليه (قلبه) الجوه (انكوى)

حالات اله ما لهن دوه

كلين تولع بي هام

حاله اخبرك ..

ثم يستمر فيبدأ بالباء ، ثم بالتاء ، ثم بالثاء
وهكذا يخلد في النظم مبتدئا بحروف
الهجاء حتى تنتهي القصيدة .

وقد ذكر المؤلف من بحر « الميمر الدليل »
بعض القصائد مثل قصيدة نظمها « السيد
جيوري النجار » وقد ذكر منها (المستهل)
وبيتا واحدا .

ياويل كلبى (قلبى) للفرح ما ضسাকে
(ضاقه)

ياويل كلبى (قلبى)

سافر حبيبى أو ماكدر (ماقدر) لفراقه
(لفراقه)

ياويل كلبى (قلبى)

ياويل كلبى ما بعد يتصبر

بعد الاحبه

ولا طارش (الرسول) منهم لغاني وخبر
وبشرا بكربه (بقربه)

ياويل كلبى وغاب عنه الأسمر

والفرکه صبه (الفرقة)

ياساعه بيه ايعود أو تتلاکه (نلتقى)

ياويل كلبى .

من الناس ، ثم يتميزون فيما بينهم بطريقة
التعبير ، وزاوية الرصد . يقول الشاعر :

فلا تقتلوه ان ظفرتم بقتلها
ولكن سلوها كيف حل لها دمي

وفي شعر (الأبويدي) الشعبي يقول الشاعر .

روحي ابيكم ويناحه سلوه
احباب الى يودوهه ساوه

(سلمه) لو ظفرتوهه سلوه

بيا مذهب تحل ادماي هيه

ابسكم ويناحه : سقم وضنى ، سلوه
الاولى تعنى اذوها وانحلوها ، والثانية تعنى
نسوها ، والثالثة تعنى اسالوها .

بيامذهب : باى مذهب ظفرتوهه : ظفرتم
بها

ويقول الشاعر الشعبي :

حبيبي لا تظن الدهر سرنه

هجرنه ديارنه او للغرب سرنه

وحكك ما ظهر للناس سرنه

لجن دمعي ففضحني او عم عليه

سرنه الاولى تعنى سرنا وابهجنا ، والثانية
تعنى مشينا ، والثالثة تعنى السرر . لجن :

لكن .

وفي نفس المعنى يقول الشاعر .

اخفى مخبتكم كى لا ينم بنا واش

ولكن دمع العين يفضحنى .

وتكثر النماذج التي يظهر فيها مدى
التشابه والاشتراك في الصور والخيالة ،
والتعبير عن التجربة ، ولكن هذا التشابه في
الحقيقة ليس تاما فهو في جزء من الصورة
العامة كما نرى في الصورتين اللتين ذكرناهما
اين نشأ الشعر الشعبي العراقي ؟ ومتى ؟

لقد « ولد في الريف العراقي ، وفي بيئته
ثما وترعرع » . ولكن التاريخ الذي ولد فيه
هذا الشعر غير معروف بالضبط ، .. ولكن
المؤكد انه ما وجد في الجاهلية او صدر

تأليف : جميل الجبوري
اصدرته وزارة الثقافة
والارشاد العراقية
بغداد ١٩٦٤

الإمالة في الشعر الشعبي العراقي

هذا هو أحد الكتب التي تنضم الى
سابقاتها مما اصدرته وزارة الثقافة والارشاد
العراقية وهي تستهدف من وراء اصدار
هذه المسلسلة التعريف بالوان الابداع التي
تصدر عن الشعب العربي في العراق .

« وحقا اقول انني عندما قرأت الشعر
الشعبي وجدته لا يستهويني فحسب بل
يهزني بعنف ، ويملا نفسي وقلبي ووجداني
ولا سيما اللون العاطفي منه ...

... » وحديث صادق الشعور وأصالة
العاطفة في الشعر الشعبي العراقي حديث
خصب غني مغطاء ...

... « ان لهلثات النفوس الصلبة ،
وخفقت القلوب الماشقة ، وآمال الوله
المحيين ، والمتيمين المتعائين تنفصل بصدق
أصيل ، وأصالة صادقة في آنية الورد
الصحراوي ، اطر شعبنا العراقي ... »

هذه فقرات مما قدم به الاستاذ الجبوري
لكتابه اذ يرى ان ما يصدر عن الشعب ، قد
اهمل كثيرا بلا سبب فني ، فهو يقف جنبا
الى جنب مع ما يصدر عن الأدباء من ادب -
اصطلاح الدارسون على تسميته بالأدب
الرسمي او المعتبر ليقابلوا به ادب الشعب
وفنه - ان لم يكن يتفوق عليه في احسان كثيرة

ويورد الاستاذ المؤلف امثلة على تشابه
الخيالة والصور بين الادب الرسمي ، والادب
الشعبي ليثبت من ناحية انهما تبادلوا التأثير
كثيرا ، ومن ناحية أخرى أصالة الادب
الشعبي والشعر الشعبي ، وكذلك ليؤكد ان
التجربة الانسانية عامة يشترك فيها الكثير

الاسلام، وكل ما يعرف انه انتشر في زمن الدولة العباسية، كما انه لا يعرف بالتأكيد أول من نظم هذا الشعر، واستعمله .

ولقد برع اهالي (الحسكة) في هذا اللون من الشعر، واتقنوه، وحافظوا على لهجته الريفية الصميعة .

ثم يناقش المؤلف أثناء حديثه ما لصق بمفهوم « الشعبي، والشعبية » من ابتذال وانحطاط ليؤكد أن ذلك خطأ كبير فإن الكثير من روائع الادب العالي الباقية على الزمن قد استتقت مادتها من اقصيص واغاني، واساطير الشعوب .

ولا يغفل المؤلف وهو يتحدث عن أصالة الشعر الشعبي العراقي أن يوفقنا على أنواعه معرفا بها، ساردا أهم خصائص كل نوع :

(أ) الفوال - ولهزهري - على خمسة أشطر، وسبعة، وتسعة ٠٠٠ الخ وقاعدته إذا كان خماسيا أن يكون الشطران الاولان من قافية واحدة مع اختلاف في المعنى، ويكون الشطران الثالث والرابع من قافية أخرى مع اختلاف في المعنى كذلك . ويلي ذلك الشطر الخامس وقافيته يجب أن تكون من قافية الشطرين الاولين مع اختلاف في المعنى أيضا

وإذا كان سباعيا اتحدت الثلاثة أشطر الاولى بقافية واحدة، وهكذا الثلاثة أشطر الاخرى فانها متحد بقافية ثانية وترجع قافية الشطر السابع الى قوافي الثلاثة أشطر الاولى مع اختلاف في المعنى وهكذا وقد كان معروفا منذ عصر الرشيد .

(ب) الأبوذية ويحراها الوافر وتكون من أربعة أشطر، ثلاثة منها متحدة القافية مختلفة في المعنى، والشطر الرابع يختم بياء مشددة، وهاء مهمل .

(ج) الميمر وهو كالأبوذية الا ان الشطر الرابع منه يختم بقافية رائية ومن انواعه

المذيل ويجد القارئ وصفا تفصيليا لهما في عرضنا للكتاب السابق .

(د) الفناء وهو على انواع مختلفة في شكلها الشعري .

(هـ) الهوسة وتتكون اما من شطر واحد أو من ثلاثة أشطر بقافية واحدة تختم بشطر واحد هو (الهوسة)

(و) العتابه - وهي كالأبوذية - أيضا - غير ان قافية الشطر الرابع تختم بياء مخففة أو بألف مقصورة ويحراها الوافر .

(ز) المربع وهو على أبحر كثيرة كالقريض، والتجلبيه، والبسيط، والنمى والنصاري، والملمع، وهو احد الانواع المجددة للشعر الشعبي يتبع في الغالب الوزن الذي يجاربه، وأول ماظهر منه مشاركة الفصحح للعالم في بيت واحد حيث يكون المصدر قريضا والعجز زجلا أو بالعكس .

(ط) الركباني وينظم شطره الاول من قافية والثاني من قافية أخرى وقد أكثر فيه الشعراء القول ونوعوه فيه .

وبعد فمادام خير المعاني - كما يقول - الجاحظ - « ما كان القلب الى قوله اسرع من اللسان الى وصفه » فالحقيقة التي يؤيدها الواقع أن الشعر الشعبي الجيد، الاصيل يحتل من القلب مكان السويداء .



على رسوبي



من الصعب أن يرصد المحرر كل الجهود المتعلقة بالفنون الشعبية في هذا الموسم • ولا كانت مجلة الفنون الشعبية قد نوهت في العدين الماضيين ، بالجهود المبذولة في مجال الدراسة ، للأدب الشعبي خاصة ، وسجلت بعض الاخبار التي يجعلها البريد في خادج العالم العربي ، فقد آثرت في هذا العدد أن تنوه بالفن التشكيلي في هذا الموسم فهدت بتسجيل ماله علاقة بالفنون الشعبية ، في معارض فنانينا ، الى استاذ متخصص :

المحسّر

الروح الشعبي في معارض الفن التشكيلي

بقلم : مصطفى إبراهيم حسنين

ومع ذلك نرى المعرض زاخرا بأساليب شتى وأشكال متطورة داخل اطار تلك المذاهب والمدارس الفنية •

وكان أروعها في رأينا ما طرق الموضوعات الشعبية بمختلف أجوائها •

لم تكن في المعرض مفاجأة من مفاجآت الفن الحديث التي تظهر من آن لآخر كما حدث عند ظهور فن « البوب آرت » فن الشمسوارع والاعلانات الصاخبة أو فن « الأدب آرت » فن خداع النظر وغيرها مما ظهر في الآونة الأخيرة - بل طالعنا هؤلاء الاساتذة بأعمال جادة ودراسات متزنة في غير قليل من أعمالهم الفنية •

معرض اساتذة كلية الفنون الجميلة :

في هذا الموسم عرض نخبة من اساتذة كلية الفنون الجميلة بالقاهرة نماذج من أعمالهم الفنية الأخيرة في التصوير والنحت والحفر بقاعة العرض بمبنى الغرفة التجارية ببياب اللوق •

وقد جمعت هذه الأعمال مختلف الاتجاهات منذ الكلاسيكية والأكاديمية الى ما بعد التأثرية في مرحلة سيزان ، وفي التجريدية بلغت في أشكالها وتميزاتها مرحلة التشخيصية فحسب فكان ثمة عناية خاصة بالرسم وصياغة التشكيل والألوان لم تخرج عن صورها المألوفة في عالم الفن •

وفى هذا المعرض ترى بعض اللوحات تصل الى مستوى رفيع لم تبلغه اى لوحة عرضت طوال الموسم الماضى بالقاهرة ، وخاصة فى اللوحات الكلاسيكية والتأثيرية والتعبيرية .

ونرى فى أعمال الفنان عبد العزيز درويش رغم كثرتها وغزارتها ، بعض اللوحات الرائعة من حيث الصنعة والأداء ولكنها تدخل ضمن مذهب « ما بعد التأثيرية » فى عهد سيزان ، وهى تلك اللوحات التى رسمها فى تطوان وغرناطة وبلاد المغرب ، استطاع أن يسيطر فيها على تناسق الألوان وأن يلمس شفافية الضوء والظلال من الأجواء المختلفة التى يراها أمامه لينقلها الى اللوحة بحرفية المذهب التأثيرى المتطور الذى ازدهر فى القرن الماضى واستنفذ أغراضه ليخطو الى الامام نحو عالم التجريد فى صوره المختلفة .

وكانت أهدافهم جميعا الاجادة والاصالة فى حدود المذاهب الفنية المتبعة التى تعالج جوهر الفن وتسعى الى تطويره وارتقائه .

وهى لا تخرج عن نواح ثلاث :

أولا : دراسة الطبيعة وعناصرها دراسة تقليدية أمينة .

ثانيا : دراسة لغة التشكيل ومعالجته داخل الاطار التجريدى فى مراحل المختلفة بلا فكرة ولا معنى .

ثالثا : التعبير عن نفسية الفنان والدوافع التى تحركه من الداخل بلا عوائق ولا حدود ، فتصل الى قمة « الذاتية » فى الفن حيث تبدو واضحة جلية فى اللوحات التعبيرية والسريالية ، وهى لوحات مستوحاه جلها من الحياة الشعبية ومن التراث القديم عبر الاجيال المتعاقبة .

الليل والنهار - عبد الهادى الجزان



السريالية فى تصوير دنيا السعادة والأفكار
 ٠٠٠ يربطهم جميعا طابعه المميز فى التشكيل
 الصام للوحة وهو تنظيم الخط وانسياقه
 الموسيقى حول الموضوع الذى يحرص فيه على
 اضافة نوع من الغموض يثير الحيرة والتأمل .
 فالجزائر يعد حتما رساما حاذقا يؤثر
 التقييم الموسيقى على البناء المعماري الراسخ
 ويميل الى التحليل لدقائق الموضوع الذى ينبع
 من نسج الخيال وكأنه تقرير يؤكد ويؤمن
 به .

استطاع أن يقدم أعمالا رائعة فى مختلف
 الموضوعات التى طرقها : ففى لوحة «التحضير»
 استوحى موضوعه من العادات الشعبية

المصباح - حامد ندا



على أن هناك من اللوحات التأثيرية مصادف
 نجاحا كبير فى ألوانه وغزائره كلوحات الفنان
 حسنى البناى التى رسمها فى الأجواء الريفية
 والشعبية فقد حقق ما يصبو اليه من إبراز
 جمال الألوان وخضرة الطبيعة الوارفة تحت
 أشعة الشمس المشرقة كلوحة « سوق البطيخ
 والشمام » و «ساعة البطون» و « زفة الحتان »
 و « منظر فى الختول » و « الحصاد » .

فاذا انتقلنا من المذهب التأثيرى وما بعده
 فكأننا ننتقل من عالم « الموضوعية » لنخوض
 غمار عالم آخر رهيب هو عالم الذاتية السعيق
 التى بمقتضاه أعلن عن أعظم اكتشاف طهر فى
 العصر الحديث وهو اكتشاف « الفرد » أو
 بمعنى أصح « ذاتية الفرد » فهو عالم عريض
 مسستتر يحتضن أعماق الأسرار البشرية
 والغاها المعقدة ،

وبهذا الاكتشاف انطلقت شرارة الثورة على
 الفن التقليدى للمناداة بالحرية فى الأداء
 وحرية الخلق والابداع .

وقام « الفرد » الفنان بفصل كما يشاء
 للبحث عن قيم فنية جديدة ليس لها مثيل
 فى حياة الفن وتاريخه لاجراء اضافات جديدة
 باحترام عالم الفن .

ظهرت التكميلية والتعبيرية والسريالية
 والميتافيزيقية والتجريدية بصورها المختلفة
 كأن لها صدى بعيد الأثر فى حياة مائتين
 فنانى هذا المرض .

ولقد فتن الفنان عبد الهادى الجزاد بعالم
 السحر وأعجب بطرق السحرة وادرك
 ما للأحلام والأساطير من أثر دفين غائر فى
 الحياة الشعبية وتقاليدها فاخذ يستوحى
 موضوعاته من شتى القصص والأحاجى فى
 لوحاته التعبيرية .

انه يطرق المذاهب الفنية الحديثة ليعرض
 براعته فى التعبير عن احساساته الداخلية
 الدفينة واثرائها بالمعاني والأفكار الشيقة ،
 فهو يلجأ الى الرمزية فى تصوير عالم السحر
 والى الميتافيزيقية فى تصوير الأساطير والى



دنيا المحبة - عيد الهادي الجزائر

فقد نشأ ونما وترعرع في الأحياء الشعبية وبدأ دراساته الأولى في تسجيل مناظرها وموضوعاتها ، وجسالات جولات في أحيائها ودخانها وسامع في تطويرها وتمييزها إلى أن طفر بأسلوبه الحديث الناضج .

انه يدخل في نطاق المدونة التعبيرية التي تميل إلى التجريد في أحدث مسوره ، وهي مدرسة تقوم على الرمزية في أوسع معانيها ولا ترتبط بمذلول معين تقصره على معان محددة كما تفعل السريالية في تحديد معالمها الباطنية .

وهو في دهرته يسير في نطاق النشئ عن التراث العريق الذي خلقتة الأجيال المتأخرة والمؤثرات التي طرأت عليها ، وهو لا يكتفى باقتحام المجال الشعبي في مختلف العصور ، بل يبحث بين الرموز الفرعونية ذات المذلول العام كمنبع من منابع الإلهام منذ بدء الحضارة المصرية القديمة ليطورها طوعا لنشكيلاته التجريدية ... إلى أن وصل أخيرا إلى أسلوبه

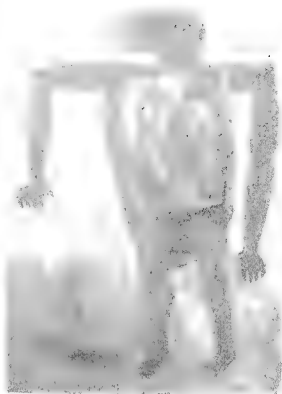
الأصيل في تحضير الأرواح . وفي لوحة « عربة السرك » زود هيكل العربة برسوم شعبية مأخوذة من الجدران لأبو زيد الهلالي والزناتى خليفة . وفي لوحة « دنيا المحبة » و « الرجل الأخضر » استلهم نماذج من وحدات الفن الشعبي من الأنماط والرسوم المصنوعة على الامشيق لاستعمالها في التوشم .

والفنان الجزائري يعتبر الماويل والأزجال الشعبية ثروة للفنان التشكيل تلهب خياله وتثير انفعاله بتلك الأساطير والبطولات الشعبية كما أن هناك من الخرافات والمعتقدات الغريبة ما يوجب حماسه لتسجيلها وإبداعها في أعماله الفنية كبذعة الزار وتحضير الأرواح والزفة الأرضية : زفة الخليفة بطنطا وفيها يسير الفرس الذي يركبه ما يمثل الخليفة ، على كتل من البشر لتذب البركة في قلوبهم ! ومن الفنانين الذين كان لهم أعظم الأثر في تعميق النظرة الأصيلة للفن الشعبي داخل الأطار التشكيلي ، الفنان حامد ندا ،

وحامد ندا لا يؤمن بالتجريد المطلق لكيان
مستقل ، بل لابد من التشخيص للموضوع
وبت الرمز ليوضح المضمون الذي يرمي اليه :
فدراسته للأشياء هي دراسة انطباعية وعلمية
تصاغ في قالب تجريدي واع يعطى بأبسط
صورة مضمونا عريضاً للمفهوم الذي يريد .
ومصادر الفن الشعبي لديه عديدة
ومتشعبة فهو ينهل من الحياة اليومية للأسرة
الشعبية ويشرك الأدوات والأشياء التي
تستعملها كالبطانية والمصباح والقلعة والزير في
تعبيراته ويبسطها كلغة خاصة بفرد بها -
وهو يحرص على الاستفادة من الإبهام الذي
يظلل علاقات الأسرة ليفسح المجال لإبداء
وجهة نظره الخاصة بعناصر شعبية فريدة لها
أكثر من معنى كالقط والديك والقبقيب
والكرسي الشعبي . والسجادة بزخارفها
البسيطة المتطورة ... كما بدا في لوحتي
« فرح عزة » و « وليمة » .

وهذه العناصر الشعبية تعد امتداداً لما أفاد
به من قبل من الرموز المرسومة على الجدران
والحوائط الريفية البيضاء مخمسة وخميسة
والكف والأجوبة الملقة وأكياس الخرز التي
لها مدلول للسحر والتعاويذ .

استطاع حامد ندا أن يفرد بلغة خاصة
للتشكيل الشعبي المتطور : راعى في مقوماته
حرارة اللون وثقل الكتل وتناغم السطح
لعناصر الموضوع بحيث تتضافر جميعاً في
البناء المعماري للوحة . وهو يؤثر القنامة في
اللون في غير قليل من لوحاته لأنها تساعد



خيال الكائن - حامد ندا

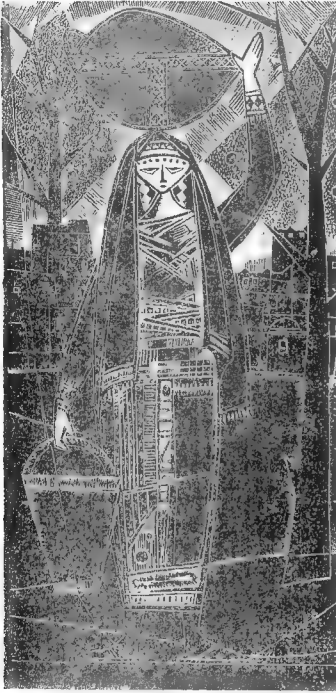
الحديث وأفسح المجال للمؤثرات الغارجية
التي أتت من دائرة أوسع ، دائرة القارة
بأكملها قارة إفريقية في طقوسها البدائية
المعاصرة والقديمة .

وهذا ما بدا وضحا في أعماله التشكيلية
الأخيرة في لوحة « تركيب رقم ٢ » ولوحة
« سفينة نوح » .



تكوين من الخط
العربي - رؤوف
عبد المجيد

فتاة من الشوبه
(كمال أمين)



وقفته البناء المعمارى للشكل وديناميكية الحركة بما فيها من ثقل وارتكاز - وفي أسفل اللوحة شكل تجريدى يرمز الى الصناعة - وقد غمر اللون القاتم خلفية اللوحة كلها فى تشكيل تجريدى مطلق امتساز بسطح منغم جزئيات متناثرة كومضات من الضوء تبدو كذبذبات هائمة لها تردد لعناصر اللوحة الامامية وتاكيد لها .

على التعبير الدرامى وخلق الجسو المناسب للتحليل العريض .

ومن أروع لوحاته التى تعطى مدلولاً رمزياً مثلاً لوحة المصباح « فهى تمثل رجلاً عارى الصدر عريض الجمجمة يحمل « لمبة » كبروسين كبيرة بذراعي قويتين ويقف بقدمين ثابتتين وكأنه أبو الهول العصر الحديث : راعى فى



بنت النيل - مومار نوبو

وقد اختلقت هذه الجزئيات المتناثرة في خلفية اللوحة ببعض الحروف المصرية أعلى المصباح تعبيرا عن الجو الشمسي ذي التراث العريق وتقريرا لما يرمز به المصباح من انه ينير التاويخ والتراث منذ قديم الزمان .

ولا يفوتنا في هذا المعرض أن ننوه عن تجربة جريئة حاول فيها الفنان رؤوف عبد المجيد عرض تجربة جديدة مثيرة لفن التجريد مستوحيا عناصرها من الخط العربي . فقد استقله كمادة تشكيلية جديدة وعالجها بأسلوبه الخاص الذي يميل الى سرعة الحاطر وبراعة اليد ... ولكنها لم تلاق استجابة في أكثر محاولاته اللهم الا في اختيار بعض الالوان ونناغمها الصاخب بين أمامية اللوحة وخلفيتها .

ان التشكيل المجرد يحتاج الى فهم عميق وعظم كامل قبل الدراسة الواعية للموضوع ... والخط المصري أعظم من أن يعالجه فلاسفة الفن في أيام قلائد !!

وقد ساهم أساتذة الحفر بمجهودات موفقة في المعرض فكان ثمة لوحتان للاستاذ عبد الله جوهر ، وكذلك الفنان كمال أمين الذي عرض لوحات مطبوعة لموضوعات شعبية وأسطورية في أسلوب حديث متطور لفتيات في أجواء مختلفة منها « البائعات » و « نط الحبل » و « فتاة من النوبة » و « الفارس الشعبي » . ومن أروع لوحاته الشعبية لوحة « فتاة في تكوين » ترتدى ملابس مزركشة من بلاد

السبوع - لاروق ابراهيم





فتى النوبة - فاروق ابراهيم

وهناك أعمال للنحت صنعت بخامات غريبة مشككة من الحديد الغردة وبأسلوب تجريدى متطور فى الاتجاه التشخيصى لا فى التجريدى المطلق وهى تعبر عن موضوعات مختلفة جملها من الحياة المصرية التى طرقت مجال الفلك والفضاء وأقلها طرقت الحياة الشعبية فى مصر وكان من أروعها شكل تجريدى لجسد « المعزة » للفنان صلاح عبد الكريم الذى قدم أيضا أعماله فى التصوير والحزف بنفس أسلوبه الحديث المتطور .

اننا نأمل من أساتذة الفن الارتفاع بمستوى الفن الى مرتبة القيادة الواعية التى نثير السبيل الى خلق نهضة فنية شاملة تنبع من واقعنا الاصيل .

النوبة ، وهى تسير فى الطريق وخلفها القرية النوبية بمبانيها الجميلة ذات الطابع النوبى الاصيل .

ان أساتذة الفن لم تدخر وسعا فى دراسة الحياة داخل البلاد وكشف معالمها ومميزاتها ووضعها فى المقام الاول من اهتمامهم ، وقد أثر أغلبهم الخوض فى غمار الحياة الشعبية وتفضيلها على غيرها لما لها من أصول وجذور عميقة الاثر فى تقاليدنا ، ومعتقداتنا .

وقد رأينا شباب الفن أيضا يخوضون هذا المضمار فى حماس شديد كالفنان صلاح عسكر فى لوحة « منظر فى حى بلدى » والفنان احمد نبيل فى لوحة « فانوس رمضان » .

وقد طالعنا الفنانة كوثر نوير بعدة لوحات مختلفة عن الأقصر وأسوان والسد العالي كان من أروعها لوحة « بنت الجبل » وهى لفتاة من الأقصر تلبس طرحة سوداء وعليها شال قطن من خرف بوحداث هندسية ملونة يتخللها وحدات من الألوان الزاهية من الأحمر والأزرق والأخضر وهى تقطن فى بطن الجبل غروب متطلقة القرية .

أما أعمال فن النحت فلم يكن ثمة اتجاهات متباينة متطورة لمختلف المذاهب الفنية ، اللهم الا ما يدخل ضمن نطاق مذهب الواقعية الطبيعية ، وهو مذهب يؤمن بالموضوعية ويخلص لها وفيه تختلف أساليب التنفيذ والبناء اختلافا بينا ، أروعها مابنى على أصول معمارية راسخة ، كما جساء فى فن النحت الفرعونى الذى يبنى على دراسة كاملة للطبيعة ثم تجريدها فى أبسط صورها مع مراعاة اتزان قوامها وتماسك بنائها ... لم يعرض منها الا القليل النادر وفى نطاق الموضوعية فحسب .

ففى مقدمة الأعمال الموفقة فى هذا الاتجاه قطعة نحت من البرونز بعنوان « رأس أسد » لثمثال عبد الحميد حمدى وقطعة تحت حجر لرأس حواء للفنان صلاح علوب وقطعة نحت بعنوان « السبوع » لفاروق ابراهيم و « رأس مغربى » للفنان حسن خليفة وثمثال نصفى للفنان حسن صادق .

معرض الفنانة عفت ناجي

أقامت الفنانة عفت ناجي معرضاً للتصوير بقاعة أختاتون بالقاهرة شمل أحدث أعمالها الفنية فيما بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٦٥ . بدت في أسلوب جديد جدير بالتأمل والبحث ويعكس رؤيا جديدة للفن ترمى الى توضيح مفهوم فن التصوير الحديث وما ينبغي أن يسلكه ليلعب دوره الفعال في غمار الحياة الحاضرة .

ضم هذا المعرض ٤٠ لوحة تعكس بالألوان المائية والزيتية مستوحاة من عناصر أصيلة من الفنون الشعبية كالعراس والعب الأطفال وما يستعين به الفلاح من أدوات وأشياء في حياته اليومية .

وهذه الدراسات كانت عوناً لها في تحقيق وتنفيذ لوحاتها الكبيرة المروضة وعددها ١٦ لوحة منفذة بمواد بلاستيكية على خشنب عادي بمتوسط ٩٠ سم × ١٣٠ سم منها ثمانى لوحات مستوحاة من السد العالي وأربع لوحات من بلاد النوبة وأربع أخريات عن « النيل » و « تحول الصحراء الى أرض خصبة » و « الزائد الكوني » وأشكال جلها ترجع الى أساطير ترجع الى الفن المصرى القديم .

والفنانة عفت ناجي لا تميل الى التجريد المطلق أى التشكيل من أجل التشكيل ، بل تصر على أن معالجة التشكيل فى اللوحة ينبغي أن يقوم على عناصر لها مغزى ومعنى تساعد على إبراز فكرة هادفة مقصودة كما حدث منذ فجر التاريخ حين أعطى الفن المصرى القديم رموزاً لها الشكل والمعنى والتعبير .

والعناصر أو الوحدات التى تشكل لوحاتها مستوحاة جميعاً من التراث المصرى القديم ومن الذخائر الإسلامية مثل منزل المسيحي عالجتها فى قالب شعبي مثير ٠٠٠ وهى تحاول فى خطوطها التجريدية ومجسماتها البارزة أن تنمو نمو البساطة فى التعبير ٠٠ تلك البساطة التى تتسمس بالروح الهندسية فى توازنها وتماسك نباتها وقوة تركيبها .

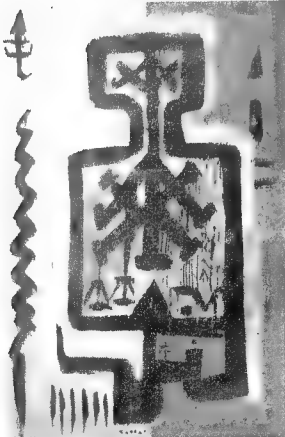
إنها لا تكتفى بالدراسة والتأمل للعناصر الزخرفية فى مضمار الفنون الشعبية المطروقة بل تذهب الى أبعد من ذلك .

أنها تبحث فى الآثار والمخطوطات التى حفظت عبر التاريخ لتحصل على نتائج بمسدة الأثر فى مجال الفنون التشكيلية ، حتى ظفرت أخيراً بالإطلاع على مخطوط أثرى قديم يعد مرجعاً من المراجع الهامة للعلماء والفنانين هو « الجامع بين العلم والعمل » مؤلفه العالم الأديب الرزاز الجنزى الذى عاش بالقاهرة فى العصر الفاطمى . ويبحث هذا المخطوط فى فن الطب والحيل والجغرافيا والسحر وبه باب خاص للدمى المتحركة كان له أبلغ الأثر فى أعمال الفنانة المروضة .

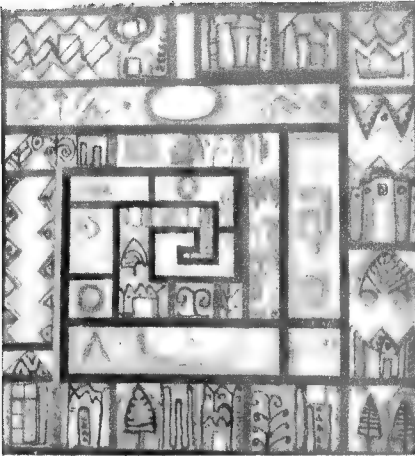
وهى تعتقد أن هذا المخطوط وما حوى من دراسات ولالات وبعض الأفكار فى مجال الاختراع كان له تأثير خاص فى أعمال الفنان العظيم ليوناردو دافينشى أشهر فناني عصر النهضة الإيطالية رغم تفاوت العصور .

فمجال فن التصوير لم يكن مقصوراً على الألوان والفرشاة واللوحات المسطحة بل كان

من وهى السد - النيل - عفت ناجي



تضحية التوبة تتحول
الى ارض خصبة
(عفت ناجي)



ذات موضوعات ورموز مختلفة ملونة بألوان
فسفورية مشعة لتختطف البصر وتجذبه اليها ،

كان أرق لوحاتها من حيث تناسق الألوان
وانسجامها لوحة « الصحراء تتحول الى ارض
خصب » وهي لوحة مربعة الشكل لا تمثل
منظرا طبيعيا لبقعة من الصحراء بالقرب من
النيل ، بل تمثل منظرا منسقا لمساحات
متباينة تنتظم في تشكيل هندسي يتسم بالروح
الشعبية الأصيلة ، وفي النصف العلوي من
اللوحة نرى شكلا ضخما لجسم «فرس النهر»
قدسه المصريون القدماء لأنه يتقمص شخصية
ست وهو اله الصحراء وأخو الملك أوزيريس
وكان المصريون القدماء يعتقدون أنه يقترن
بفيض النهر فيرى الأراضي العطشى ليعم
الرخاء والحصب .

منذ قديم الزمان قائما على التفكير العلمي
والبحث الهادي الابتكاري والخيال الحصب كما
كان يفعل أجدادنا العظماء العباقرة .

آن لنا أن نعيد النظر في فن التصدير برؤيا
جديدة بحيث « يتكيف والمنطق الممارى »
ويعود اللون الى وظيفته الأولى صريحا زاهيا
يلعب دوره الفعال في المباني الحديثة لا بداخلها
فحسب بل في جدرانها الخارجية وواجهاتها
الفارعة .

ولقد فطن عباقرة فن العمارة في غرب
أوروبا وأمريكا الى ما حققه فن التصوير المائطي
الشعبي عندنا من نجاح وروعة جدا بهم الى أن
يبتكروا أشكالا ومجسمات وكتلا بارزة تدخل
في تركيب مواد البناء .

والفنانة عفت ناجي قامت بتشكيل مجسمات



من البيوت الشعبية في النوبة - عفت ناجي

وجبروته بمفهوم تشكيل واضح ، نابع من الأساطير الشعبية المتأصلة في تاربخنا العريق .

وفي بلاد النوبة نرى للنفانة انطباعات مختلفة للزخارف والرموز التي تزين بها البيوت سجلتها في أكثر من لوحة بأسلوب زخرفي يلائم تلقائيا الرسوم الشعبية بمفهومها العام .

وفي لوحتها - منظر من بلاد النوبة - نرى تكوينا تجريديا لواجهة أحد المنازل في ثلاث أجزاء طولية على مسطحات مختلفة : أولها من اليمين شكلان لرجلين نوبيين أحدهما يتميز برأس مثلثة والثاني يتميز برأس دائرية وقد رفع كل منهما يديه علامة الفرح والترحيب ، وارتدى جلبابه المحلي بزخارف مختلفة في وحدات من المثلثات والمربعات والمستطيلات .

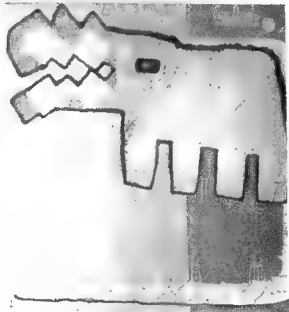
وفي الجزء الأوسط نرى تكوينا هندسياً لدخول المنزل وقد اتخذ شكلاً يمثل باباً في صورة شخصي فارغ الطول ، نصفه الأعلى

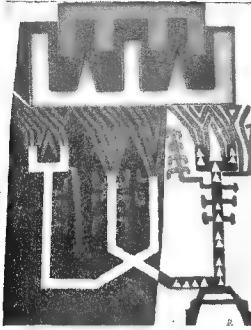
وقد انساق من خلفه مجرى نهر النيل وجال حول أركان اللوحة يفيضه الزاخر ليحتضن الأراضي الشاسعة من صحراء مصر الحائلة .

إن عناصر التشكيل في اللوحة لم تنح نحو الاقتباس من الرموز المختلفة للفنون الشعبية فحسب بل إلى تطويرها لتلائم الطابع الهندسي العمادي للوحة في ألوانها الزاهية - فالنخيل والمنازل والأشجار والوحدات الشعبية لبلاد النوبة وغيرها بدت في خطوط مستقيمة : متوازية وعمودية ، لتقابل وتردد إيقاعات المسطحات المختلفة من مربعات ومستطيلات ومعينات متكررة تنتشر بالساق تشكيل منظم في أرجاء اللوحة - كما بدت أرجل الحيوان الضخم على شكل بناء شاهق لفتحات السد العالي تتدفق من خلفه ألوانا ورموزا حياة الرخاء واليسر .

وقد لعب اللون دورا هاما في إبراز الجو المناسب لفكرة اللوحة ، فقد بلغ تناسق الألوان الزاهية الفسوفوية مع سيادة اللون الأحمر الفاتح (البهي) المشع لون التحصب والازدهار مبلغا عظيما فالوحى بعظمة مشروع السد العالي

الصحراء تحول ال واد حصب - عفت ناجي





من وحى السد العالي - زخارف من بلاد النوبة
(عفت ناجي)

يشمل وجها أرضيته داكنة لتظهر ملامح الوجه
في تباين تام ، وبرز من أسفله الفزاع الأيسر
ملوحا بكفه الى أعلا علامة على الأمان ، وفي
الوسط ينساب الثعبان - وهو رمز شعبي -
في خطوط والتواءات مستقيمة تشير الى حماية
مدخل الدار .

أما الجزء الأيسر فيمثل رموزا مبتكرة شكلت
تشكيلا تجريديا مبسطا غاية البساطة ، فنرى
في أعلى اللوحة رمزا مجددا بخطوط مستقيمة
على شكل قط راibus ، وفي الوسط شكلان
مختلفان للنخيل أما الجزء الأسفل فيتوسطه

من بلاد النوبة



رمز لانسان ضخم واقفا في اعتزاز وحوله
زخارف متنوعة لحيوانات اليفة .

لم تكتف الفنانة بدراسة المسطحات في
رسومها ومساحاتها وألوانها المشعة الزاهية
فحسب بل حاولت أن تراعى فردية الوحدات
واستقلالها في اللون بكتل بارزة وغائرة ، في
نطاق المثلث المصري القديم ونسبه ومشتقاته ،
وهو ما نبع من صميم مقدسات الفن المصري
القديم ، لتوطد عرى الاتصال بين تاريخنا
المجيد وحاضرنا المستبشر .

وبهذا العمل نرى ان الفنانة عفت ناجي
تنادى بتحطيم اطار اللوحة التصويرية نهائيا
لتطلق حدود اللوحة من عقالها وتمزج وفقا
لمقتضيات العصر الحديدي في حرية تامة في
التنفيذ والاختيار والمشاركة في بناء نهضته
الكبرى، التي أسسها، ودعمها فن المعمار العظيم



البريد الفرا



إن مجلة الفنسون الشعبية لترحب غاية الترحيب بكل فكرة أو اقتراح ، وهى تعنى بدراساتها ، وتحاول أن ترد عليها فى حدود طاقتها ، وهى تشكر مرة أخرى جميع الاخوة والاصدقاء ، الذين يشنون على الجهود المبذولة فى سبيل التعريف بالفنون الشعبية ودراستها وتقديم نماذج منها . وإذا وجد بعض القراء أن المجلة لم تنوه برسائلهم ، فليس معنى ذلك أنها لم تكن بما كتبوه ، ولكن المعنى هو أنها تقتطف أحيانا رسالة تدل على طائفة سجلت الفكرة نفسها أو الاقتراح نفسه .

ولولا ضيق المقام لاستوعبت جميع الرسائل، وأفاضت فى التعليق على كل الأفكار والمقترحات : مع الشكر الجزيل ؟

الفرا ، وهى صغيرة متواضعة تصدر فى بلدة صغيرة نائية على نفقتى الخاصة دون أن أكون غنياً وسيسلمكم العدد التالى من المجلة والأعداد التى تليه .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام والاكبار مع
أطيب التمنيات .

لا يسمح المجلة إلا أن تشكر الأستاذ عبد القادر عياش على عواطفه الطيبة ، وتقدير له اهتمامه بالفنون الشعبية . ولقد وصلت هديته التى نعتز بها المجلة كل الاعتزاز ، والتى سوف تنوه عنها فى باب مكتبة الفنون الشعبية فى أعداد قادمة .



من السيدة سامية الأزهرية - كوبنهاجن

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

... لقد تسلمت من صديق لى مجلتكم الجديدة والجميلة بعنوان « الفنون الشعبية » ،

من الأستاذ عبد القادر عياش العامى - دير الزور - سورية .

سيدى الزميل الدكتور عبد الحميد يونس

قرأت العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية فسررت به كثيراً وكنت أتلهف على الحصول عليه تلهف الظمآن الى الماء النعير ... انى أحد المعنيين بشئون الفنون الشعبية ، والوحيد فى وادى الفرات بقسمه السورى ، ولذا فانا جد معبود وفخور بصدور مجلة الفنون الشعبية ، ويزيد اغتباطى وجودكم على رئاسة تحريرها . وانى ، اذ أقدر كل التقدير لوزارة الثقافة والإرشاد فى الجمهورية العربية المتحدة فضلها الكبير فى اصدار هذه المجلة ، أهنئكم من صميم قلبى وأهنئ محررى المجلة راجياً لكم وللمجلة اضطراد التقدم بالنظر الى افتتار الأمة العربية الى هذه المجلة .

ولقد بادرت فوضعت فى البريد هدية متواضعة باسمكم تحتوي على كتيب « كنايات من الفرات » وآخر باسم « مآثرات شعبية من وادى الفرات » والعدد الأخير من مجلة « صوت

وقد أعجبتني كثيرا ، وسررت لنجاحكم ، وأرسل لكم بأجمل تهنئي ولقد ترجمت بسرعة القصة الجميلة « نجد وفاته » ... وأرجو أن تكتب لي عن رأيك في اللغة العالمية « ايدو » لأن زملائي في كل الدنيا حريصون جدا على اهتمامكم ... وختاماً أبعث لك بأطيب تمنياتي

هذه السيدة أورييسه اعتنقت الاسلام ، والمجلة تشكر لها اهتمامها بالفنون الشعبية ، وترجمتها لقصة « نجد وفاته » الى اللغة العالمية ، وترجو ان تقدم لها في الاعداد القادمة ، نماذج جديدة من الحكايات الشعبية .



من الانسة تريزا فايي - وارسو - بولنده

عزيزي الاستاذ الجليل ...

... لقد كتبت مقالا صغيرا ، تحدثت فيه عن العدد الاول من مجلة « الفنون الشعبية » وسوف ينشر في مجلة « بوليش انوجرافي » . وأنا في انتظار العدد الثاني ، لأقوم بالدعاية له أيضا فالمجلة تستحق هذا وأكثر ...

الانسة تريزا فايي مستشارة بولندية ، وهي تقوم باعداد رسالة دكتوراه عن القصة المعاصرة الحديثة والمجلة تشكر لها اهتمامها بالكتابة عنها في المجالات البولندية ، وترجو أن يكون العدد الثاني قد وصل اليها .



من السيد/خميس سلمونه - ادكو - بحيرة

الاستاذ الكبير الدكتور عبد الحميد يونس

تحية طيبة من الله مباركة أبعث بها

لسيادتكم ... لأحيي فيكم مثابرتكم على خدمة الأدب الشعبي وقضاياها مما يجعلني أومن ايمانا عميقا بأن الأدب الشعبي بخير . ولاشك أن كلماتي ، مهما عبرت عن أعجابي الشديد . لأعجز من أن ترجم عن الفرحه ، التي تمتل في صدري فتظهر جليلة واضحة على كلماتي ... وفي هذه اللحظة يسعدني أن أنضم الى طابور قرائها المعجبين وطليعة الحريصين عليها منذ ظهورها ، فأقوم بعرض بعض الاقتراحات، يدفعني الى هذا حبى العميق للأدب الشعبي ، وحرصى الدائب على متابعة كل جديد فى ميدانه الفذ العريق .

١ - فتح باب للزجل يتبارى فيه كتاب الزجل وشعراء الأدب الشعبي .

٢ - باب للتعريف بأعلام الأدب الشعبي ، والأبطال الذين عاشوا فى ضميره (أبو زيد الهلالي - الظاهر بيبرس - سيف بن ذى يزن ... وغيرهم) فى صورة القادة الفاتحين .

٣ - لقاء الضوء على تاريخ الأدب الشعبي ونشأته منذ أقدم العصور، مع شرح لمصطلحاته العلمية وقضاياها والمقارنة بينه وبين الفنون الشعبية لدى شعوب العالم .

٤ - أرى أن تكون المجلة شهرية ، بدلا من ظهورها كل ثلاث شهور .

وخامسا دعمت الحراس الأمناء على الفن والأدب الشعبيين ...

المجلة مهمة بمفترحاتك الثمالة الأخيرة ، وسوف تعنى بالتعريف بأعلام الادب الشعبي، وهي تعد العدة لأن تصدر شهرية فى الوقت المناسب . أما اقتراحكم الأول الخاص بالزجل فالذى نعرفه أن هناك مجلة فى طريقها الى الصدور متخصصة فى هذا الفن الادبى العريق .



من المهندس زكريا هاشم زكريا - بلدية القاهرة

السيد الدكتور رئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية

تحية وتهنئة حارة من قلب يعيش الأدب والفن الشعبي ، ويعمل بهوايته منذ الشباب ...

انى أعرض عليكم يا سيدى بعض الكتب ، التى أعدتها منذ سنين ، وقد حان بمشيئته تعالى ، أن ترى النور على يديكم

وكتبى هي : ١ - الجامع فى الحكم ٢ - الجامع فى الأمثال العربية ٣ - من الأمثال العالمية ٤ - وصايا ٥ - ألفاظ وفواظير ... الخ .

هذه بعض من كتبى التى يبلغ عددها المائة ... وانى على استعداد لتقديم كل ما يطلب منها ... وفى انتظار افادتكم أتمنى لكم ولأسرة التحرير جميعا ، كل نجاح ...

المجلة على استعداد لكى تتلقى نماذج من إنتاجكم ، للاطلاع عليها ونشر ماتستطيع أن تنتخبه منها .



من السيد / سمير وهبى - مصر الجديدة

عزيزى الدكتور عبد الحميد يونس

أرفق سؤالا أرجو الموافقة على نشره فى مجلة « الفنون الشعبية » ، لعل أحد القراء يستطيع أن يفيدنى

والسؤال هو :

هل لأحد القراء أن يفسر أصل هذه الألفاظ وتاريخ دخولها الى الاستعمال الجارى :

« عفارم - زنهار - طاطا (فى تعبير من طاطا لسلامو عليكم) - زمبليطه - عتره - هلقوت » ؟

للعلمة المرحوم احمد تيمور معجم عن الألفاظ العامية ، نرجو أن يجد طريقه الى النشر ، ولهذا المعجم مقسمة علمية ، تفسر الكثير من ظواهر اللهجة العامية القاهرية . والعلمة تيمور قد أثبت ، معتمدا على الإحصاء ، أن العامية القاهرية عربية فى طبيعتها وأغلب ألفاظها ، وأن الدخيل فيها لا يقاس الى الأصملى . ولو نشر هذا المعجم ، لكان فى تضاعفه الرد على السؤال . ومع ذلك فالمجلة تعرض شواهد من الرسالة على القراء المعنيين بالدراسات اللغوية بصفة عامة ، واللهجات العربية بصفة خاصة .

من السيد/كمال أبو الفضل - الحلمية الجديدة القاهرة

السيد الدكتور رئيس تحرير الفنون الشعبية لا يسعنى إلا أن أعبر عن اغتباطى البالغ واغتياب كل العالم العربى ، بما حواه العدد الثانى من الفنون الشعبية ... عموما سطر قلبى زجلا أبعته لسيداتكم ، راجيا قبوله ، مع الصلم بأنى قد ألفت أكثر من أغنية عاطفية وشعبية ، ولم أجد الطريق ...

والمجلة تشكر القارئ على عواطفه الرقيقة ، وتعتذر عن عدم نشر الزجل . وترجو أن يواصل هوايته الأدبية ، ومن سار على الدرب وصل .



قصة البهنسا ... مرة أخرى

نشرت المجلة فى عددها الأول موضوعا بعنوان « قصة البهنسا » للأستاذ عبد المنعم شمس ، وقد وردت إلينا رسالة من الأستاذ

أمين عبد اللطيف المحامي « بالدقي - القاهرة »
- يعقب فيها على قصة البهنسا قائلا :

الأستاذ الجليل رئيس تحرير مجلة « الفنون
الشعبية » ..

بعد التحية - قرأت في مجلتكم الحديثة
فصلا عن البهنسا وأشرف أن أوضح ما يأتي:

أولا - تصويب بعض النقط :

(١) ان هذه البلدة من بلاد مركز بنى مزار
بمحافظة المنيا وليست من بلاد الفيوم كما جاء
فى المقال ويربطها بالمركز خط حديدي ، وكان
لها شأن كبير ويؤمها الكثيرون لزيارة أضرحة
الشهداء الذين استشهدوا فى فتحها ! وهى
أقرب البلاد الى الواحات البحرية .

(ب) بحر يوسف : هو مجرى طبيعى
لا يجف أبدا حتى فى زمن « التحاريق » وليس
بميسرا أن تكون به بعض العيون كالتي
بالواحات ، وهو عميق دائما فى جهات وضحل
فى أخرى حتى يمكن اجتيازه على ظهر دواب
لا تبتل .

ثانيا - ذكر بعض أشياء ربما تعتبر من
قبيل الأساطير :

(١) أول ضريح يقابله الزائر هو ضريح
الشهيد « فتح الباب » سمي بذلك لأنه لما
تعذر على العرب الهجوم على الرومان لاحتوائهم
بسور القلعة تسلق سوره وفتح بابه مضحيا
بنفسه وبنى ضريحه حيث قتل بعد أن تم
النصر للعرب ، وكنت أذهب مع الأسره فى زمن
المولد السنوى وكان يوجد داخل الضريح
خليط كبير من الرجال والنساء والأطفال
ينادون بصوت مرتفع « أوكب يا شيخ فتح

الباب » ثم يرون خيالا على الجدران يمثل فارسا
على جواد يتحرك ، فتزغرد النساء ويصفق
الرجال ، وأنا أنسب ههنا الى الظل الذى
يحدثه راكبو الخيل من الزوار وهم مارون
بجوار الضريح .

(ب) وهناك رمال تجسدت فأصبحت
« كالشفافة » التى تتخلف عن الأواني الفخارية
إذا تحطمت ، ويقولون ان هذا دماء بنات
المغرب : إذا ألغى كتيبة طارت الرومان
وهزمتهم فزغرد بعضهن فكر عليهن الرومان
وقتلوهن بعد أن عرفوا أنهن من النساء .

ويجاور هذه « الدماء الطاهرة الجافة » كثير
من شجر الحور تضربه الرمال التى تحملها
الرياح فتحدث صوتا خافتا فيقولون انها
تتحسر على شباب هؤلاء البنات .

(جـ) على امتداد المزارات يوجد منحدر تؤمه
النساء العاقرات فتلف كل منهن لفا محكما
وتترك فان تدرجت كان هذا فلا حسنا بأنها
ستنجب وبعد الوضع مباشرة تحضر النذور
وتقام الولائم .

**وقد عرضت المجلة الرسالة على كاتب
المقال فكتب الكلمات التالية :**

« من أصاب له أجر ، ومن أخطأ له أجران » .

وشكرا للأستاذ أمين عبد اللطيف المحامي
على رسالته التقييبية التى تناول فيها مقال
عن قصة البهنسا بالتشريح والتلوين ولا أقول
بالتجريح ، فقد كان رقيقا فى تشريحه
وتلوينه ، وذكر من الحقائق الجغرافية ما لا
يرقى اليه شك فى حياتنا الحاضرة .

وأحب قبل الدخول فى الموضوع أن أبين
حقيقة فى الأدب الشعبى . وهذه الحقيقة هى

تسمى (منية ابن خصيب) ، ولم يكن مؤلف قصة البهنسا يعرف هذا التقسيم الإدارى المستحدث ، ويبدو أن المنطقة التى تضم محافظات الفيوم والمنيا وبني سويف أطلق عليها اسم البهنسا باعتبارها عاصمة هذا الاقليم الواسع .

أما بحر يوسف فليس مجرى طبيعيا كما يقول الأستاذ المعقب ، لأنه أول تحويل لمجرى النيل ، حفر أيام الفراغة وغمرت مياه النيل هذه الصحراء كما تفرغ مياه النيل أراضى مديرية التحرير والصحراوات فى وقتنا هذا .

ثانيا - المعلومات التى ذكرها المعقب :

لم أكن أقصور أن قصة البهنسا لا زالت تعيش فى ضمير شعبنا حتى اليوم بعد مضي أكثر من ثلاثة عشر قرنا .

وانى لأشكر للأستاذ أمين عبد اللطيف اهتمامه بتسجيل بعض ما سمعه عنها ، وإذا كانت هذه الأشياء التى ذكرها المعقب موجودة فى البهنسا حتى اليوم ، فإن دارسى الأدب الشعبى يجب أن يهتموا بتسجيل المرويات التى تحكى عن أحداث الفتح العربى الذى رمز اليه بفتح البهنسا .

وأعظم الدلالات التى يمكن استنتاجها من هذا البحث الذى أثارته قصة البهنسا هو أن عروبة مصر التى تكونت خلال ثلاثة عشر قرنا هى ضمير هذا الشعب ووجدانه وفكره ، وليس أدل على ذلك من أن يتحدث أبناء اليوم فى هذه المدينة الصغيرة عن قصة الكفاح الظافر الذى قاده العرب ضد الرومان .

أن الأزمنة والأماكن التى تذكر فى نصوصها لا ترد الى العلم ، ولا يتحقق فيها الصديق الجغرافى أو التاريخى ولكنها أقرب الى الأساطير منها الى الحقائق ، مع أنها تحوى من الحقائق ما يعتبر أساسا لروايتها ، ودعامة لكتابتها .

والقصص الشعبية بما تحكى من أحداث ، وما تروى من مشاهد ، أو تجدد من زمان ومكان ليست من وثائق التاريخ ، ولكنها سرحات قد تتجاوز الواقع الى ما هو أبعد من الخيال ، فتدخل فى جو الأساطير ، وتسرف فى تصوير أحداث لا يمكن وقوعها ولا يحتل تصديقها فى أحيان كثيرة ، أو ترك أحداث واسمائها يعتمد المؤلف الى تركها .

وقد رأينا فى موال دنشواى تمجيلا لواحد من شهدائها هو (زهران) ، وترك المؤلف الشعبى أخوة زهران اكتفاء به كمنشودج للاستشهاد فى سبيل الحرية ، وقال :

يوم شننا زهران كان صعب وأفاته

له أب يوم الشننا لم فاته

وأمه فوق السلوح تبكى مع أخواته

ولا أريد أن أبعد عن قصة البهنسا التى تناول الأستاذ أمين عبد اللطيف جوانبها بالتصويب فى بعض النقاط ، كما تناول أشياء جديدة أظهرت حقائق كانت خافية .

أولا - التصويب :

لم يكن التقسيم الإدارى الذى نعرفه اليوم مدونا عند العرب عندما دخل عمرو بن العاص مصر . وقد سميت المنيا أو المنية نسبة الى ابن خصيب وإلى مصر وظلت سنوات طويلة

2 — Traditions between Baghdad and Karkouk.

Extracted from an article published by Alturath Elsha'bi Magazine Baghdad for Shakir Sabir el Dabit.

In this article the writer discusses some of the local customs and traditions observed during marriage and birth ceremonies, both in Baghdad and Karkouk. He stresses the fact that there is a striking resemblance between these customs and traditions in both places. He also speaks of certain beliefs and superstitions common in Baghdad and Karkouk.

3 — In Defence of the Belly Dancing.

Extracted from an article carried for James. H. Goltz by Coronet Magazine of New-York.

The writer maintains that the belly dance is in no way more sensual than the Hawaiian hula. The female dancer who makes the performance puts on more clothes than are usually worn by the ordinary lady on the beach. It is the imagination and the psychology of belly dance that has such a hypnotic effect on men.

The writer points out that this dance has developed fully in the Orient and the dancer no longer exposes much of the nude part of her body. It is a hard dance to perform and requires a lot of formal training.

FOLK LIBRARY PRESENTED

by
Ahmed Morsi

1 — Proverbs in the heart of the Arabian Peninsula.

Survey of «Proverbs in the heart of the Arabian Peninsula» by Abdel Karim Al Guhaiman. The book comprises some 2500 proverbs fully explained and analysed by the author. It allows opportunity for scholars to undertake a com-

parative study of Arabic proverbs in the heart of the Arabian Peninsula and other parts of the Arab world.

2 — «Muthayyal» colloquial verse, by Hag Hashim Mohammed Al-Ragab.

Discussion of this book published by the Iraqi Ministry of Culture and National Guidance. The author surveys one aspect of folk poetry in Iraq known as the «Muthayyal» verse. He introduces to the reader some of the salient characteristics of this poetry with examples there of.

3 — «Classical Iraqi Folk Poetry» by Jameel Al Gabouri.

Summary of a book of this title issued by the Ministry of Culture and National Guidance in Iraq. The purpose of the book is to acquaint the reader with specimens of poetical masterpieces emanating from the Arab people in Iraq. The author cites examples to illustrate the similarity of the image, both in the classical literature and folk literature.

THE WORLD OF FOLK ARTS

Professors of the Faculty of Fine Arts' Exhibition :

In this article the writer deals with the works presented by professors of the Faculty of Fine Arts, in their exhibition, held in the Fine Arts Gallery at the Chamber of Commerce. It includes different schools of art ranging from classicism to modern art.

The writer lays stress on the folk trends which manifested themselves in this exhibition, especially those of Abdel Hadi el Gazzar and Hamid Nada. 'Iffat Nagi's Exhibition :

The writer deals with some of 'Iffat Nagi's works, in which she portrayed folk themes from Nubia, the High Dam and the desert land reclamation. He says that her paintings are characterized with bright phosphorous colours.

prises a collection of palm-trees which grow wild in the vast expanse of territory between Bulac and Paris each with double stems off shooting and crowned with clusters of its fruit. The second natural masterpiece shows a spectacle of desert dunes and sand ridges heaped up by the action of the wind and reaching the height of about fifty metres, taking the shape of the crescent. These dunes keep moving slowly from north to south travelling just nine metres each year. Like the octopus, they are the source of great danger to life in the wilderness and devastate whole cultivations and villages, destroy fruit and date trees, fill up water wells and fountains and obliterate all traces of high roads.

The writer discusses local dress and make up in the Kharga Oasis and says that there are two women dresses, one for ordinary domestic purposes for work at home or in the field and the second is set aside only for ceremonial occasions and is specially cut and ornamented. The woman completes her make-up by the use of a number of jewels of varying description. The writer describes these jewels in minute details. The women are highly skilled in the use of the eye-liner and take great interest in their hair-dressing. They wear silver ornaments on the hair and cover the head with a black veil tied at the end under the chin. The women of the New Valley are unveiled though they put on a black piece of cloth round the head.

The writer describes the villages and other conspicuous feature of the Dakhla Oasis. He says that the tombs at Teneda village have a peculiar shape and each tomb has a superstructure containing a small statuette, usually put up by the women folk to the exclusion of the men.

The writer says that most of the villages of the Oasis are built on hill tops to be secure from any probable foreign attack.

In the Dakhla Oasis, the writer says, dress and make up are also of two kinds and dwells at length on women ornaments and jewels.

He speaks of the local handicraft in the Rashda village in particular where baskets and plates play an important part in that local industry. Moth village, he says, has since time immemorial been noted for the making of palm hats which are worn by both sexes during working hours on the fields and public parks.

The writer describes Al Kasr village with all its houses and local industry.

He mentions the fact that there is a warm water well at Bir Gabal village, some seven kilometres from Al Kasr where many people go to for medical cure. Like the rest of the country, the oases are having the closest attention of the Revolution and are now practically reborn to do their full contribution toward the fulfillment of a bright future for the Arab nation.

FOLK ART TOUR OF LITERARY MAGAZINES

Presented by
Ahmed Adam

1 — The romance of folk literature and its pioneer researchers.

Extract from an article published in Al Risala Magazine of Cairo, for M. Fahmy Abdel Latif.

In his article the writer ascertains the strenuous efforts made by some of the pioneer researchers in the field of folk literature. He emphasizes that the orientalists, specially the French and the Germans, preceded us in their interests in our folk legacy. They published, as early as the nineteenth century, volumes on the study of the Arabian Nights, the Hilaly folk epics, the common customs and traditions, and folk songs and tales. He makes a special mention of these foreign pioneers like Edward Lane and Clot Bey, and along with a number of Egyptians, notably madam Niya Salima and Sheikh Ayad Tantawi.

After describing at length the topography of Egypt's Western Desert, the writer speaks of the way the depressions have been formed, and gives an idea of the bore water resources, deposited down below the surface of the earth.

He goes on to describe the topography of both the Kharga depression and the Dakhla depression, and the roads connecting them with the Nile Valley. He believes that the Kharga contains better fertile land than the Dakhla depression and that water is the main source of wealth in the oases. He further thinks that the more water the individual owns the more influential and significant he is.

The writer touches on the fully developed centres in the New Valley, saying that the Dakhla Oasis, which constitutes an integral part of the Valley, is wealthier and more thickly populated than the Kharga Oasis. It is a population of twenty five thousand and a dozen villages, chief among which, is the Kasr.

The writer speaks about the oases inhabitants whom he describes as a mixture of races acclimatized by solitude of the oasis conditions which give them common custom and character.

Dr. El Sayad speaks briefly of women dress and jewellery and says that at Paris village, the local custom is that the bride-groom spends a number of years in his parents-in-law home, doing service to them, till he begets his first child. He is then free to take away his small family wherever he pleases.

He emphasizes the fact that the Oases have been receiving the attention of the State since the inception of the 23rd July 1952 Revolution. Many thousands of acres of desert land have since been reclaimed and equipped with modern industries and provided with social services.

FOLK ART IN THE NEW VALLEY

by
Dr. Osman Khairat

The writer begins with an introduction to the history of the Kharga Oasis and the Dakhla Oasis in the New Valley and speaks of the archaeological features in the Kharga Oasis like the temple of Hibs and the city of «The Dead» which the earlier Egyptian Copts put up when they were exposed to atrocities by the Romans. This city is characterized by its special architectural style and the numerous domes on the roofs of all its buildings. He also speaks about other temples like the «Ghawita Castle» and says that it is customary in the desert to name every village after the castle (Kasr), whenever it lies adjacent to any of the historical sites.

He then speaks about the handicrafts in the Kharga Oasis, saying that the local population is skilled in the manufacture of palm mats, fans decorated and embroidered with bright coloured cotton as well as baskets, both large and small, embroidered with woolen threads, and a number of other domestic articles including palm boxes which take weeks to make and decorate for presentation by young girls to their future grooms on wedding day.

In places like Gana, Bulac, Paris and Kasr Doche, says the writer, the inhabitants make coloured palm plates in which to carry bread, food and fruit and present sweetmeats. These plates are also hung on the wall for decoration purposes.

Paris village is specialized in the making of coloured baskets and the bride's mat which is considered the most beautiful and brightest local handicraft. This mat is triangular in shape and is covered with interlaced and interwoven coloured woolen threads. It is considered one of the essential domestic articles used on wedding day.

The writer speaks highly of two natural masterpieces encountered by the traveller from the Kharga Oasis to the village of Paris. The first com-

text on the basis of the original and the musician to borrow a number of musical items picked from the original note.

The writer then explains how international troupes have attained their present high standard of efficiency in the performance of choral. He says that behind this high level of efficiency lies an infinite capacity for taking pains on the international plain and that a good number of great musicians have done their share in this international effort chief among whom are Bela Bartok and Zoltan Kodaly.

In certain European countries, says the writer, the study of folk music and musical instruments constitutes inseparable part of the curricula in higher music institutes. It also forms a field of study in which great musicians take special interest and collect for it records and carry out field experiments. The writer draws comparison between these strenuous efforts and those being made in the U.A.R. for the study of folk music and musical instruments. He refers to the various articles written by Dr. Mahmoud el Hefny and he is of the opinion that the best solution for the music elements in the folk troupe programme lies in reliance upon folk musical instruments which should be renewed and expanded. He thinks that the reason for concentration on a limited number of rhythms, is that the specialized musicians engaged in the study of the musical instrument have not as yet studied it nor have they introduced in its manufacture and raw materials the same as their counterparts in Europe. This is proved by the fact that the local flute is practically unchanged and still performs monotonous and primitive tunes whereas the same instrument in Europe performs nearly the same tunes as orchestral instruments. The same applies to the «Rabab» in the Balkan folk troupes where it is looked upon as an orchestral instrument.

The writer winds up by stating that most of the countries of the world have the tendency to the development

of their folklore on transferring it to the theatre. The U.A.R. folk troupes, for their part, have entered this wide field of human endeavours, and it is hoped they may perform the mission of the theatre in a society founded on efficiency and social equality.

THE CLAP DANCE IN UPPER EGYPT

by

M. Abd el Monem Al-Shafi

The writer emphasizes the fact that in the far south of Egypt there are more than one folk dance suitable for public display, if properly developed by specialized folklorists. All that it needs is to design the costumes to suit theatrical spectacle.

The writer has witnessed a good number of folk dances including the stick fencing, clap dance, abdominal dance, horse dance and other folk dances on ceremonial occasions.

The writer speaks of the clap dance as presented by a troupe at Luxor and taken part in by men, women and children. He says that it is known as the clap dance because it is performed to the rhythm of clapping with the hands and that it is presented at weddings and other happy occasions. It is distinguished by the easiness of performance by a whole group of people of both sexes. It necessitates flexibility of the body and harmony between the rhythm and the movement of the feet and the clapping of the hands. The dance is accompanied by a folk song.

The writer describes fully the movements of this dance and advocates strongly that this folk dance, which he believes to be part of our folk legacy, should be presented by a proper folk troupe on the theatre.

THE NEW VALLEY by

Dr. M. Mahmoud el Sayad

The writer says that it is generally agreed to give the name «The New Valley» to the Western Desert depressions, ever since the authorities first contemplated the exploitation of these depressions.

brate the growth of different crops. She then deals with hunting dances, animal mime and battle mime.

The writer finally gives a list of dances performed for cure purposes all over the world.

COMPOSITION OF MUSIC AND FOLK SONG FOR THE THEATRE

by
Rushdi Salih

The writer discusses the musical composition set specially for theatrical folk dance, as well as the musical composition for theatrical folk song, and the problems of musical troupes which should be set up to perform these musical compositions.

He says that there are two general methods for making musical composition for theatrical folk dance :

1. — Composition of music to serve the theatrical dance.

2. — Composition of the dance itself on the basis of a specific musical composition.

The writer believes that the first method fully meets need and expression. He gives example of the « Steel Dance » as performed by the Korean Folk Troupe. He describes and analyzes the music of that dance and makes it clear that the musical composition must serve the dance composition to which it should be closely attached and expressive both of its theme and composition.

The choice of a given musical composition and the putting up of a dance structure for it, necessitates that the designer of the dance should be bound by the musical text. The dance becomes thoroughly expressive or representative.

The composer of folk music for a folk dance is inclined to utilize folk items whenever possible. The writer gives example the « Mamelukes and Peasants » dance, and shows the radical point in this dance which is based on comparison between the conduct of the Mamelukes and that of Egyptian peasants in local society which culminates in unquestioned victory for the Egyptian peasants. He explains in de-

tail how this theme is made into a folk dance. He says that it is made up of comparatively secondary and marginal dances arranged as follows :

1. — The Mamelukes sword dance and knife dance.

2. — The wedding ceremony in which are performed the following dances of incense, belly dancers, sticks, syrup seller and young girls.

The writer describes the serial succession of this living « tableau » and explains how musical composition accompanies the different parts of it in this way. Beating on the drums followed by orchestral play, then rhythmical tunes at the entry of the Mameluke announcing the approach of the bride, conventional folk music, then an interval of silence during which sounds of fencing with swords and sticks are heard, followed by expressive music accompanying the procession to the end.

The writer says that the musical instruments employed in playing the « tableau » music varied from the flute, the whistle, the drum, the castanets, rhythmical clapping, stick fencing to oriental string musical instruments and European brass and string instruments. The writer then discusses the song composition made for the folk troupes programmes of the choral, lyrics and rhythmized vocal music performed by dancers. The audience has seen two kinds of this composition :

1. — One very like conventional folk singing as represented in the Greek Folk Troupe and the Uganda Folk Troupe.

2. — And the kind of Opera singing in which the folk song is performed on the basis of theatrical distribution. Songs suitable for the theatre are the colloquial folk songs of long standing. The European troupes have presented songs of this type and the Arab folk troupes some songs which had gained immense popularity among the local masses during the past century and the beginning of the current century. These songs retained their original preludes or rhythms and allowed the composer to make a new

pessimistic about the black and blue colours.

This chaotic state in our local dresses is attributed to past periods of colonial control of the country, where the local population copied the example of colonial rulers the Turks, the Mamelukes, the French and the English. As a natural result of our current social evolution, however, we put on clothes suited to our cultural and industrial movement.

The writer discusses women dresses during the past century or so, when the wealthy lady used to put on a silk gown of bright colour, a big skirt together with a sleeveless vest and a «Yalak» over the vest. She wore an embroidered silk cummerband. On top of that she wore a red cap wrapped with a highly ornamented silk scarf with a gold or a silver jewel in front. He makes a special mention of the ladies' hair-dress, both indoors and outdoors.

The ordinary woman in the street, says the writer, wore a black shirt, a skirt and a «malass» or a veil which was black for the married women and white for the virgin.

Speaking of men's dress, the writer points out that the ordinary sort of individuals wore the local gown and the turban «Imma», while the members of aristocracy put on the «gibba» and «qoftan» along with a cummerband. The peasants used white shorts and blue gowns over the shirts and vests. They put on turbans or woolen caps.

The writer describes fully the kinds of «Immas» used by the different classes of the community more particularly in Nubia and the Oases.

THE ARAB «RABAB» THE ORIGINAL SOURCE OF THE VIOLIN by

Dr. M. Ahmed Al Hefny

The oldest string instrument in the world, says the writer, is an Indian instrument named Ravanastron. It is an established historical fact that the Arabs deserve credit for creation of

the first string instrument, played with the bow, when they made the «Rabab» in the opening centuries A.D.

The «Rabab» developed from one string to a double string and finally to a four string instrument of various shapes.

The «Rabab» is the most popular musical instrument in the Arab countries at the present time. There are two kinds of this musical instrument in the U.A.R. The writer gives a detailed description of each kind, then he speaks about the «Rabab» known in Turkey and the adjoining countries.

The writer stresses the fact that the «Rabab» was transferred to Andalusia by the Arab, when they conquered that territory early in the eighth century A.D. Ever since then, the drive to make string instrument has been going on in full swing in Europe.

The writer then discusses in detail the development of the «Rabab», culminating in the making of the «violin», which occupies the place of distinction among the musical instruments in East and West.

FOLK DANCE

by

G.P. Kurath

Folk dance is communal reaction in movement patterns to life's crucial cycles.

People dance everywhere. In Iberia and Latin America, says the writer, dance remains a vital festal expression. The same dance may serve all occasions, as the Rutuburi of the Tarahumara Indians. Or a special dance may have a circumscribed function as the «Deer Dance» of the Pueblo Indians of New Mexico. The writer discusses the purposes of dance rites; i.e. fecundity of human, animal, and plant, impersonations, demon exorcism, death, cure etc.

She cites a number of dances, in different parts of the world, which express puberty initiation, courtship, friendship and occupations. She also gives a detailed list of dances performed on weddings or presented to cele-

The folk tale appears in the framework of the rhythm.

The will which is freed from illusion and exploitation has succeeded in having a better understanding of the actual position when it has discovered its capacity for creation and free activity which is the capacity of a whole people. The story-teller does no longer confine himself to narration, because what he narrates, is a concrete present. There is no longer any difference between the reciter and the story teller. Indeed there is none between them on the one side and the historian on the other, more specially when the theme is that of a folk tale.

It is quite in order for reality to interfere with the world imagination and for the folktale to free itself from the shadow of superstitions and illusions. This is no easy task, nor is it an insignificant victory. It is a conclusive evidence that the Revolution has radically changed the education philosophy.

The writer gives striking examples of the evolution of the folk song. In one of these examples the song is transformed from fiction to actual modern history. The other example makes clear the difference, in the training of children, between the past and the present, and between their intimidation and threatening with demons, and between praising of the great achievements like the construction of the High Dam.

A third example illustrates the psychological phenomenon common with the Moslems and present in folk literature, namely the exaltation of the Prophet of God, on expressing exclamation and admiration.

The final examples makes of the Nile an Arab steed, awaiting his promised rider to break him in, and win battles with him. This promised rider is the people in its entirety.

CLOSE RELATIONS BETWEEN AFRICAN FOLK ARTS

by
Sa'ad el Khadim

A lot of folk appearances, spread far and wide in North Africa, are closely connected with old beliefs and legends, as represented in the moon goddess statues, put up all along the African Coast from Morocco to Algeria. In Morocco the practice of making dolls, meant to attract future husbands for marriageable girls, is still going on unabated.

The writer describes marriage rituals and ceremonies in Egyptian countryside prior to the 18th century, and says that there is ample evidence to show the intimate connection between these rituals and processions and those of earlier centuries known in North Africa. He also says that the procession, made to mark circumcision of children, used to be associated with symbols of fecundity.

The writer names some of the folk dolls collected at the beginning of the current century from Luxor neighbourhood, and describes a collection of puppets in the Geographical Society Museum in Cairo.

He concludes pointing out that folk arts have their civilisation origin of long standing binding certain beliefs well established in many parts of the world. This proves the common bond which has always connected the different peoples of the African Continent.

OUR LOCAL DRESSES IN THE PAST AND PRESENT

by

Abdel Ghani Abou el Elein

The writer starts off by saying that our local dresses are widely varied and of numerous colours and types. The colour, he says, has a close connection with optimism and pessimism. The women folk are usually optimistic about the white and green colours, and are

experienced in the classification of children's games.

The writer believes in the necessity for the drawing up of a folkloric atlas wherein to distribute the folkloric phenomenae and species. He explains the method of arranging such an atlas and believes that the folkloric museum is part of the folkloric archives. He hopes that the museum established by the Folklore Centre in Cairo may be completed on scientific basis of display and arrangement, and may include specimens representing folk arts in the U.A.R.

The writer concludes by saying that there is another setting connected with the archives, namely the folk library which contains references, searches, studies in folklore in the other countries beside the national archives.

THE ASWAN EPIC

by

Dr. Abdel Hamid Yunis

The Nile has not just been the source of imagination in art and literature through the ages, but has also been a great universal phenomenon, which has contributed to the making of life, history and civilization on its Valley.

If the ancient Greek historian «Herodotus» has said that Egypt is the gift of the Nile, he has summarized a factual statement in one way or another. The essence of the truth is that Egypt is the gift of the Nile with the strong will to live, to do good and to build for these successive generations of the human race, destined to live by the Nile and develop its fertile valley.

The civilization which has sprung in Egypt, since time immemorial, is fully identical with the salient characteristics of the immortal River. It has the tendency to seclusion and to fidelity; it has the resolute will based on discipline and infinite capacity for taking

pains; it is all out to do good, to build and ensure peace.

The writer goes on to say that when we resolve to build life and keep pace with civilization on the banks of the Nile, by efficiency and social equality, the «High Dam» continues to grow as an embodiment of the past, the present and the future, fully representing all the lofty principles and objectives whole generations have endeavoured to accomplish. It is an artistic symbol which has allowed human capacity to translate dreams into realities and spread vegetation over the desert.

The role of arts and letters in this semi-legendary event of the diversion of the Nile and the putting up of the High Dam has not been one of mere registration of its scenes and components, nor has it been echoes emanating from the great architectural fete. Its actual role finds expression in the very architecture, and the water itself which flows rapidly through the main stream.

Together with construction and other manual activities, the pulse of the human heart forms a positive unity combining both work and expression, which go deep into history and mix reminiscences of past struggle with triumphant jubilation accompanying fruitful results. Hence all temporal and plastic arts, both cultured and otherwise, have contributed to the making of this great event.

Continuing, the writer says that the contemporary historian observes a current change in arts and literature, parallel with the diversion of the course of the Great River. For the sad tune has gone forever from our folk arts, and the reminiscences of the past struggle have become glorious achievements which fill the souls with prestige, and urges the will to enterprise. The concept of the language has grown in scope to absorb all means of expression. The folk song summarizes the historical event and has become a living spectacle. Rhythm in poetry and songs has combined with the High Dam into a common phenomenon distinguishing plastic arts as well as expressive arts.

The writer refers briefly to the point in having specialized analysis of the folk material, in its different forms, and the advantage of making use of figures and illustrations in the field of folk arts.

The writer concludes by pointing out that the utilization of illustrations and figures, in the field of folk arts, prepares the ground for discovery of types of relations, between the units, included in the texture of folk work, not hitherto known. It also provides those engaged in the subject of the personality and the human civilization, with enough material indispensable in their endeavour to acquire more knowledge to enable them to have a better picture of the folk scene.

THE NEED FOR FOLKLORE ARCHIVES

by

Abd el Hamid Hawas

There is earnest need for making folkloric material readily available for use, by those interested in folk arts. To utilize profitably such material, it is essential to have folklore archives system and to arrange folkloric material preparatory to its classification, each specie being set aside separately. It is also necessary to add together subjects of similar nature, or received from one and same geographic region. This allows its systematic and scientific study, to be properly made, and allows artists and literary men, to have easy access to such information. They should be a proper planning, with which to follow closely, the development of the archives system, till it fulfills the purpose for which it is intended.

The writer mentions some of the methods adopted in the establishment of archives systems in Sweden and Ireland, and stresses the importance of safeguarding of scripts by excluding research workers from using the original, but only the duplicate copies of such scripts. Duplicate copies are usually made out by the research workers themselves. The original co-

pies are kept under lock and key, and are not brought out except in cases of extreme emergency; i.e. when publication or reference in case of dispute over a certain text.

Folklorists are unanimous on the necessity for the establishment of archives centre in which to keep photocopies of all material in the different local archives centres and in possession of private individuals. With the advent of micro-film the problem of bulky material is solved and there will be no difficulty in finding place for its storage. The real difficulty lies in making an index of this material by having an index card for each text showing the subject, the name of the collector, its geographical region, date of collection etc. The cards are arranged in catalogues alphabetically or geographically, or in accordance with any other system. Catalogues can also be microfilmed. The most important aspect in the folkloric archives is the classification of the collected material to enable those interested to make full use of it.

The writer speaks about the actual experience gained in the process of classification of folk tales and how the folklorists succeeded in their classification. He maintains that the other kinds of folkloric material such as the folk song have no standardized system of classification. He also thinks that it is difficult to classify the folk customs, traditions and beliefs, owing to their complicated character on the one hand, and their local and special significance on the other, and their need for information relating to geographic, social and historic facts on the third side.

The writer cites examples of these difficulties which confront folklorists engaged in this field of arrangement and classification of customs, traditions, and conventional beliefs. He also speaks about the difficulty of classification and indexing of folk music in view of its close connection with other arts like singing and dancing. The same difficulty is

ples. She emphasizes that the folk tale has nothing to do with symbols unlike the fable. The folk tale gives a realistic account of events with all particulars

PSYCHOLOGY AND FOLK ARTS PERSONALITY IN HUMAN CIVILIZATION

by

Dr. Moustafa Sewef

The writer believes that the personality and specially from the angle of its formation through civilizing influences, is one of the scientific principles, which cannot be overlooked on undertaking any serious study of folk literature and folk arts.

He continues to speak in detail about the personality in the view of contemporary psychologists and about the dimensions of the personality as defined by a great number of modern psychological studies.

He touches on the question of the formation of the personality by civilization environment and how researchers proceed in the study of this particular topic. He asks if there can be any road to a general appraisal of the results they arrive at and where the role of the folk material in all this process comes in.

He says that it is quite in order to look upon folk arts and letters as one of many elements constituting the framework of civilization. It is up to researchers in the formation of civilization to devote part of their energy to the analysis of the ingredients of these elements and to a statement of how these elements penetrate in anticipation to the functions of the personality.

These various collections of folk tales, decorations, and rhythms, discussed by the researchers, are in actual existence in the psychology of individual's mind from which he derives his information about the very ordinary sort of personality.

The writer thinks that the most important point is to explain fully the route taken by popular influence to pe-

netrate to a particular group of the people rather than take this question for granted. The reader here can readily appreciate the advantage of this reservation. He will in most cases find himself inclined to define one specific social sector to the exclusion of all else. This sector represents a group of the population exposed to the effect of the popular influence either directly or indirectly. It is from this group that our specimen is drawn of the individuals on whom we carry our analysis of the personality. We expect the influence or (the formation) to manifest itself as clearly as possible, and if the research is repeated in this way in a big numbers of folk works which had effect upon different sectors of society, we shall be able to form a detailed picture of the way, folk material participates, through what is termed «the minor frameworks of civilization», in finding various types of personality in one and the same society. We can afterwards get certain characteristics of the general framework of civilization for such society and draw for it a true and composite picture.

The writer goes on to say that there are two main roles of the folk material in the subject of personality in human civilization. The first, is the role of the element which contributes to the formation, and the second is that of the element which is the subject of the formation. Discussion of both roads is of great importance and cannot be done, except by cooperation between a number of researchers, whose duty is to collect the folk material and undertake specialized analysis in this context. Some of these researchers should be highly specialized in the study of folk arts and letters, and some in the study of human behaviour. Their function is confined to the collection and registration of the folk material to make it available for the researcher. They should also analyse the contents of the folk works, so collected and registered.

other words the fable is of a single dimension, whereas the folk tale is of a couple of dimensions.

The other difference between the fable and folk tale is that the first is comparatively superficial and the other tends to real depth. The characters of the fable are bodiless and live without a real interior or an actual world dimensions; the folk tale portrays in a real way real characters which do not lack bodily or spiritual depth, and lives in the time and place where the events play their different parts.

Another difference between the two kinds, is that the fable takes an abstract turn unlike the folk tale. The first does not give a concrete or tentative picture of the world but creates one of its own.

The leading character in the fable is separated from the time and place. The fable rises with its characters above the dark internal and external world and liberates them from emotions of anger, revolt, envy and grudge in order that they may engage in the multiplicity of events where there are no traces of misery and darkness whatsoever. That is to say that the abstract and separatist style and tendency to superiority are means the fable employs to make of its principal character a symbol of faith and hope.

The writer proceeds to say that the characters of the folk tale spring from highly emotioned human soul and from man's winning ability which connects him with his surroundings and with the time, place, and events, in which he participates. The characters of the fable emanate from internal quiet. It is not known where it comes from, nor where it goes to. It is filled with confidence, and is able to affect its relations and bonds with its environment.

The writer draws a picture of the woman both in the fable and the folk tale, and says that it is possible for the beautiful and good-hearted woman, as a character in the fable, to change the evil man, bewitched in the

form of an animal, into a handsome man, whom she eventually marries, using in the process, lightness and tact.

Another picture of the woman in the fable is one in which she marries an eccentric man, whose life is tilled with ambiguity, but loves his wife very much all the same and places at her disposal an immense fortune of gold and pearls. Yet he prohibits her from opening the door of a certain room in their house. But out of sheer curiosity the wife opens that room to find that there is nothing in it except a dark vacuum. The husband eventually discovers his wife's adventure and decides to send her away and deprive her of her luxurious life.

The writer gives another picture, i.e. that of the fisherman's wife, who knew that her husband had caught an extraordinary fish and threw it back into the sea on hearing from it that it was a bewitched prince. The wife asks her husband to try to catch the same fish again in order that it may build for her a proper house in place of the poor cottage where she lives. The fish reappears to the fisherman and fulfills his wife's aspirations and makes her a queen. The wife, however, is not satisfied with her new position and wishes to be a goddess. She finally flies high in the sky, only to come down again to live in her old cottage.

The writer cites a number of folk tales in which man takes a passive attitude and tales which express the subconscious mind of the girl in adolescence. She says that the fable does not neglect the evil woman as represented in the cruel step-mother and step-sisters who owe grudge to their beautiful half-sister.

The writer believes that the specimens, presented in the fable for the woman, are human specimens of the highest order. She then goes on to speak of the woman in the folk tale, saying that the woman there behaves purely realistically and gives exam-

but a very ordinary sort of man who was looked upon as a slave and it was up to him to emancipate himself with his own hand from serfdom and to proceed to conquer and humiliate the greatest sovereigns of ancient Greece and Persia.

He stresses the fact that the choice of this particular theme was not a sheer accident. It was due to an artistic talent of high standing supported by a profound enlightened study.

The second important element is the method of portrayal of the hero's personality to express genuinely the artist's feelings and fulfill his goals and concepts.

In the first phase of Antara's story in the epic, the author keeps pace with the facts of history, and goes step by step to narrate a real life of a given man whom he describes as an implacable hero. He made of him a colossal person of a strong stature whose features are synonymous with might and bravery from the time he was born to the time he attained full growth. Antara had all the qualities of Arab chivalry, hospitality and valour.

The writer winds up his article by saying that this accuracy in moving with the hero from one stage to another, really shows the author's skill in putting up the dramatic structure of his literary work. It equally shows that this work is done in strict accord with a fundamental idea and a methodical presentation. It is from the artistic aspect, considered an epic drama of exemplary literary feature.

THE WOMAN IN THE FABLE AND FOLK TALE

by
Dr. Nabila Ibrahim Salim

The writer concentrates on two aspects of folk literature, which project different pictures of the woman. She touches on two specific kinds of this literature, namely the fable and the folk tale.

The writer says that, as the fable differs basically from the folk tale, it is expected that the picture of the woman in the fable looks diametrically at variance with her picture in the folk tale.

The writer tries to differentiate between the fable and the folk tale, saying that the folk tale relates an event or an episode of special significance, and makes us believe, that what it relates is not fiction but actual fact. It confines itself to the event more than the characters. On the other hand, the fable is a literary form which does not portray a factual event of extreme importance. It merely gives an idea of human specimens and the relationship between man and man, between him and animal, and between him and the surrounding world, both known and unknown to him. The fable does not try to persuade us that its marginal parts live in our day-to-day life. This does not, however, mean that the fable is completely disassociated from that life but the fable may derive its origin from that life. This is a principal basis of difference between the fable and the folk tale which urged folklorists to believe that the fable is a pure literary fiction, whereas the folk tale is a mixture of literature and social sciences.

The writer dwells on the representation by the folk tale and the fable of the unknown world and its relationship of the known world. She says that the unknown world is totally different from the world the folk tale lives in, though this does not mean that it has no influence on it. On the contrary it plays an important role in its constitution and is not detached from its real world.

The fable, on the other side, is one of jinn, goblins, witches, and demons as well as the dead in the underground world. It also contains birds and abnormal sorts of animal but the characters of the fable mix with these different varieties of elements as if they were the same. In

**A brief summary of the articles, studies
and observations inserted in this issue**

**STUDIES IN FOLK BIOGRAPHIES
ANTARA EPIC AND ITS
CHARACTERISTICS**

*by
Dr. Mahmoud Zohny*

The writer emphasizes in his article, that our folk legends reflect a clear picture of the local environment and community, in which they take place, because these legends are based on profound enlightened study of local societies and surroundings. They are likewise based on a thorough understanding of the environment and community, for which they meant.

The writer goes on to say that the well known legendary epic of Antara Ibn Shaddad, fully and accurately portrays the Arab setting, in the age of Innocence prior to the advent of Islam. It also shows the extent of the author's profound culture and thorough grasp of the historic period least known in the life of the Arabs. It further shows his wide experience and knowledge of their news, humorous anecdotes, customs and traditions.

He maintains that it is wrong to suppose that folk legendary epics do not come under folk tales category, and affirms that the folk epics have all the prerequisites for being a composite literary work.

The writer enumerates the elements of this work and believes that the first and most important of such elements is the choice of actual theme. He says that the artist picks a specific theme at a specific time and handles such a theme in his own literary style to make of it a piece of literature.

He deals with Antara epic and thinks that Antara himself fully represents a number of interlaced theories in the chain of individual and collective struggle for social liberty.

He says that Antara epic was written towards the end of the fourth century of Hegira when the Islamic world was passing through a period of transition from the old conventional Arab surroundings to modern civilization and contact with European countries. He is of the opinion that the choice of Antara's dramatic character in particular was fully accorded with the political and social environmental conditions of the Arab world at the time.

Antara was a full-blooded Arab and to speak highly of him was to praise the good qualities of the Arab personalities. Antara's position as an Arab hero who fought the ancient Greeks at one time and the Persians at another, and indeed other races, is an attempt to prove the Arab people's capacity, for dealing adequately with its enemies at the time the epic went down to history, and the distinction of the Arab race.

The writer refutes the allegation that Antara's epic was written at the reign of El Aziz Billah the Fatimide and affirms that the Arab people in Egypt was fully alert to the fact that epics were the scope to which it could resort from the tyranny of the Fatimide despots who had taken the country forcibly.

The writer thinks that the author of Antara's epic turned to the Orient where from he chose his hero who was neither a King nor a prince

for liberals in Asia, Africa and Latin America.

The 23rd July 1952 put an end to exploitation, serfdom and discord, and insured freedom, security, and development. Prior to this day, only a minority enjoyed life as such, but since the advent of the Revolution every member of the community has won the right to enjoy equality and social welfare.

If the heroes of the Revolution are in fact all the men and women who have struggled and are still struggling for better life, then the leader of the Revolution is without doubt « the hero of the heroes », the head of the Vanguard, who unified the ranks and aroused the conscience. He is the organizer of the people's will and is the gifted leader able to see clearly the road ahead and take the people over to its lofty goal.

The 23rd July 1952 has radically changed the philosophy of life itself which it turned from rumination of pain and misery to thinking, awakening and activity, from passivity to positive disposition.

The concept of heroism has changed since 23rd July 1952. The Arab people is no longer inclined to look for its hero in its past annals, as the present is bright enough to fill its soul and mind with its glorious achievements. Now we hear and read that the very people is the hero in the new folk songs and the new epics. The ordinary sort of individual has become the shaper of his own destiny in the folk drama and other patterns of mass literature. Arab heroism has, by virtue of the Revolution, retained its human characteristics and nationalist advantages. It has maintained the traits of chivalry

in Arab history. It has also upheld the impetus to movement and progress towards the fulfilment of human dignity and social equality. The striking difference between heroism in ancient folk letters and in new folk letters is that the first was an expression of a hope, whereas heroism in our new folk literature is a living reality.

Heroism in ancient folk literature represented a society, which discriminated between man and woman. In modern folk literature heroism is a common advantage of both the male and the female. The central plot in ancient epics was to fight the enemy and arm oneself with valour and resourcefulness but the new epic accepts and confronts challenges of all description, both inside and outside.

Similarly the heroes in the old epic were all warriors. Today, however, our heroes come from the peasants, the workers, the intelligentsia, the soldiers and owners of private enterprises.

This modification in man's imagination and in the concept of history has worked miracles. It expelled the tyrant despot, stamped out feudalism and exploitation, herded out the foreign colonial rulers, restored national wealth and ensured for the people ample opportunity of employment. Folk literature fully realised the new meaning of heroism and expressed the new Arab heroism with the song and the drama.

Dr. Yunis winds up by pointing out that the 23rd July is one of the most conspicuous high lights in the history of our nation and in that of the struggle for emancipation ; it is a decisive turning point in the evolution of Arab arts and letters both folk and otherwise.

HEROISM IN FOLK LITERATURE

by

Dr. Abd el Hamid Yunis

Time may appear, in man's imagination, to be a non-stop flowing river, and it may be difficult to draw distinction between one day and another in this immense volume of deep waters, where the drop cannot be clearly seen. The river surface is always or almost always one and the same, highly harmonious in its appearance and movement. Although man is able to differentiate between the past, the present and the future, yet he has failed to draw a dividing line between what has happened, what is actually happening, and what is expected to happen. Man's thinking has invariably made records of life and tried to gather together widely different elements of his culture, hence the calendars and dates through the centuries which serve to underline man's consciousness of time and allow him to appreciate fully his responsibility for human destiny, towards himself, his family and future generations. Some days have emerged conspicuous among the rest of time. The best of these days in man's view are those which constitute a really dividing line between the past and the future. How few are such days ! And humanity has recorded in its contemporary history, the day of 23rd July as the opening of a revolution of a new kind, a bloodless revolution, based on human thinking and resolute will. It sprang from an intrinsic tendency to change the status-quo in a scientific well-planned style suited to enlightened hopes of the vanguard in the second half of the twentieth century.

This glorious day's association with this area which lies in the heart of the cradle of human civilization is in no way accidental. It goes hand in hand with the progress of history which began in this part of the world, and which keeps pace with the taste of ancient civilization with the eternal heavenly mission, which rose with its light on this area and with the struggle of generations for life, liberty and peace.

The 23rd July 1952 is the symbol of hopes which have risen in the hearts of parents along with genuine and enlightened determination to change the present, now that the origin of evil is known and the road to progress and development rediscovered. For this cause the Revolution of 23rd July 1952 has avoided the blunders of earlier revolutions and found its goals and purposes. It has not, from the outset, discriminated between the freedom of the Homeland and the private liberty of the individual. Indeed it has not separated the freedom of the Arab citizen of Egypt from that of the Arab citizen in the whole Arab World from the Atlantic Ocean to the Arab Gulf. It has shown itself to be truthful when it realised that man's liberty in this area is inseparable and that man's conscience is the same everywhere. For this reason it has joined hands with those of freedom loving peoples striving to achieve national independence. The 23rd July 1952 has thus contributed to every struggle for emancipation. It occupied the place of honour at Bandung and became a dear hope



EDITOR IN CHIEF :

Dr. ABDEL HAMID YUNIS

ART DIRECTOR :

ABD EL SALAM EL SHERIF

**A QUARTERLY MAGAZINE
2, SHARIA SHAGARET EL DOURR
ZAMALEK, CAIRO — U.A.R.**



القانون الضام



العدد الرابع

الجزء ١٠ قرش



وزارة الثقافة

رئيس التحرير ■ الدكتور عبد الحميد يونس

الاشتراك الفني ■ عبد السلام الشريف

تصدر كل ثلاثة شهور

إدارة المجلة عمارة أوركو
شارع ٣٦ يوليو القاهرة

العدد الرابع - السنة الأولى
يوليو ١٩٦٧



فهرس

| | |
|----|--|
| ٣ | هذا العدد |
| ٤ | الفنون الشعبية بعد الارتجال والتخطيط |
| ٨ | التراث الشعبي وعصر التكنولوجيا |
| ١٦ | علم المأثورات الشعبية الأكلانية في طور نشأته |
| ٢٢ | المأثورات الشعبية والالهام الفني |
| ٣٠ | المجوز الشمطاء |
| | (قصة واقعية من الأدب الشعبي باللغة السواحلية نقلها إلى العربية الدكتور غزاد حسين على |
| ٤٢ | محاولة تصنيف فنونا الشعبية |
| | الصنوج السمسمية الشعبية ١٠٠٠ أقيم التوزيعات في |
| ٤٨ | العالم |
| ٥٤ | الغاب الأطفال وأغانهم |
| ٧٠ | المصادر التاريخية للدمي المتحركة |
| ٨٠ | جولة الفنون الشعبية بين المجالات |
| ٨٤ | مكتبة الفنون الشعبية |
| ٨٨ | مباحثات في الأدب الشعبي |
| ٩٠ | الوان من الفن الشعبي |
| | الصور الفوتوغرافية |
| | للمصورين |
| | عيد الفلاح عيد |
| | أحمد عيد الفلاح |
| | نادية عيد الملك |
| | الرسوم التوضيحية |
| | للفنانين |
| | مصطفى حسين |
| | محمد قطب |
| | جميل شفيق |
| | اسماعيل دياب |



هذا العدد ...

تستأنف مجلة « الفنون الشعبية » الصدور لتقوم برسالتها في جمع التراث الشعبي ، والتعريف به ، ودراسته ، مستغلة الكلمة والصورة والعلامة الموسيقية . ولقد كان صدور هذه المجلة استجابة طبيعية وضرورية لإحساس الشعب العربي بذاته ولادراكه مكانه من الحياة ومن التاريخ .

وإذا كان من واجب أسرة تحرير المجلة أن تقوم عملها فانها تسجل الترحيب الكبير الذي لقينته من المثقفين في الوطن العربي الكبير وفي العالم ، كما أنها تفيد دائما من آراء القراء ، ونقداتهم ومقترحاتهم وتعد بتنفيذ الممكن منها في أعدادها المقبلة .

ولقد حرصت المجلة منذ اللحظة الأولى على أن توازن فيما تنشره ، بين الدراسة الجادة للমানوانات الشعبية العربية والانسانية ، وبين العمل الميداني الذي ينهض بتبعات المواجهة الواقعية لبيئة شعبية أو فن شعبي ، فعرضت في الأعداد السابقة ، التراث الشعبي لأقليم النوبة قبل التهجير ، ولواحة سيوه ، وللوادي الجديد .

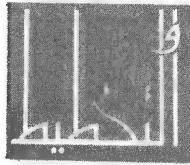
ولقد كان اقتراح القراء أن تمنى مجلة الفنون الشعبية يعرض التراث الشعبي ، كما جيمة المعنويون بالحياة الشعبية وضروب التعبير الشعبي . ولذلك أعدت المجلة عدتها لكي تقدم تسجيلا واقعيا صادقا للنماذج والمضامين والصور الشعبية في متاحف علم الانسان القديم التي يقبع أكثرها في مقر الجمعية الجغرافية ، وفي المعرض الفني في وكالة الغوري والمتحف الزراعي ، والمتاحف الأخرى المشابهة في العالم العربي .

والمجلة بسبيل تقديم نص أدبي شعبي ، أو مجموعة من النصوص الأدبية الشعبية تجمعها وحدة الزمان أو المكان أو الوظيفة . وهي إذ تفعل ذلك ، فانها تمنى على تصحيح مفهوم التراث من ناحية ، وتقديم نماذج من روائع التعبير الشعبي من ناحية أخرى . وتقديم هذه النصوص يحتاج في التحقيق والنشر الى منهج لا يقل في احكامه ودقته ، عما ألف المثقفون في مجال التراث الرسمي المدون .

وهي المجلة بين يديك أيها القارئ وإن أسرة التحرير لتحتاج منك الى نقدها قبل أي شيء آخر وبخاصة في ميدان جديد على الدراسة والعرض ، وهو الى هذا كله يرتبط بتراثك العربي الذي لا بد من التعرف عليه والتفاعل معه والافادة منه في كل مجال من مجالات الحياة .

الفنون الشعبية

بين



الأرجل

يستطيع الباحث أن يقرر اليوم ، أن الفنون الشعبية قد أصبحت في مكان الصدارة بين أشكال التعبير ، وبخاصة بعد أن انضمت أصالتها ، وقدرتها على الوفاء بتأجيات المجتمع الشعورية ، والمعنوية ، ذلك لأنها تحقق الحياة ، وتعين على حركة التاريخ ، وتكبر من شأن القيم الانسانية العليا ، وتبرز الخصائص القومية ، والملاحم الوطنية ، والمثل الاجتماعية . واليوم تلتقي الحوافز القومية والاشتراكية مع الحافز العلمي على العناية بالفنون الشعبية ، وحشما اتجه المرء ، فانه يطالع اهتماما متزايدا بالتراث الشعبي وما يستوعبه من آداب وفنون . ولقد أسحت الجامعات والمعاهد الفنية الطريق للمأثورات الشعبية لتأخذ مكانها اللائق بها بين مواد الدراسة ، وكانت بذلك سبابة الى وصل العلم بالمجتمع ، وتحولت من المكشوف على النصوص المونة والنماذج المعروفة الى العمل الميداني لتلتحم بالجمهور ، ولترصد الابداع الشعبي متفاعلا مع الناس في العيش والسرور ، وتسجل اشكال هذا الابداع ومضامينه ووظائفه ووسائله ، من كلمة وحركة وإشارة وإيقاع وتشكيل للمادة . وتبددت الاوهام القديمة التي اعتقدت أن العقلية الشعبية العربية لم تعرف أنماط بذاتها من الفنون ، ولقد أصبح من الواضح أن هذا الوهم لا سند له من الحقيقة والواقع .

وكان من الضروري في الوقت نفسه أن تقوم جهود مركز الفنون الشعبية تقريبا موضوعيا بعيد النظر في تسجيلاته ونماذجه ، وقدرته على أسنجة العلمية لوطننا ، وبخاصة في هذه المرحلة المحيطة من مراحل تقدم شعبنا . وأخذت الأجهزة القوام على الحياة العلمية والفنية في المحفوظات ثمنى هي الأخرى بالفنون الشعبية تنشر من أجلها المعاهد ، وتؤلف الفرق التي تبعث فنون الحركة والإيقاع التي عاش عليها الشعب دهرًا طويلا .

وما أكثر الجهود التي تبذل في مجال العناية بالفنون الشعبية ، علما وجمعا واستلهاما ، فالجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، قد تجاوز مرحلة الدعوة والتوجيه الى مرحلة فيها قدر من التكامل بعد أن أحس بوجوب الانضمام بالطابع القومي في الابداع والانشاء والبحث والدراسة ، ولذلك تقاربت اللجان الفنية المختصة بالتعبير والتشكيل ، وانتهت الى تأكيد أهمية التراث الشعبي الذي يضيؤ ملامحنا القومية ، وتقاليدنا الفنية .

بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

هذه المرحلة التي استكمل فيها الشعب احساسه بذاته ، وقدراته ومكانه من التاريخ ومن العالم . ومجتمعنا الاشتراكي قد أصبح يؤثر النظرة العلمية الى ذاته ، ووحدة ، وعلاقاته ، واعماله . وادت هذه النظرة العلمية بطبيعة الحال الى تاصيل التخطيط العلمي الموضوعي في كل مرفق من مرافق المجتمع . وليس من شك في أن تلك الجهود المفرقة في مجال الفنون الشعبية لابد أن تتضافر ، وان تجتمع ، وان تمتصم بالتخطيط القائم على التكامل والعمل الجماعي المنظم . فالجمع والتوثيق والتصنيف للمأثورات الشعبية يجب الا يكون بمعزل عن الدراسة العلمية المنهجية لهذه المآثورات . وتعريف الشباب والجمهور بالتراث الشعبي يلتقي مع البحث والدراسة ، بل ان استلزام الفن الشعبي في الاعمال الفنية لابد أن يركز على التقاليد الاصيلية التي يكشف عنها التمييز والجمع والتصنيف والتدريب على التدقيق . وهذه الحقيقة ليست مجرد دعوة ، ولكنها حاجة ملحة أحست بها الحياة ، ونض بها وجدان الشعب ، وعبرت عنها تلك الجهود المفرقة .

واذا اعتصمنا بالتخطيط العلمي فاننا

والتحم الأدب الشعبي بالأدب المثقف ، وتداعى الحاجز الصفيق الذي كان يفصل بينهما - أو كاد - والتقى وجدان الفرد بوجودان الشعب في مجال الفنون التشكيلية ، والتقت جهود الدارسين للمأثورات الشعبية في الوطن العربي الكبير ، وبرزت الحاجة الى انشاء متحف مكشوف على الصعيد القومي ، ولن يعضى طويل وقت حتى نرى المهرجان الشعبي القومي ، وحتى نتذوق فنا قوميا للحركة والايقاع على صعيد الوطن العربي الكبير . وانتبهت الأوساط العلمية والفنية في العالم الى حركة البعث والتقييم ، والتطوير والاستلزام في مجال المآثورات الشعبية العربية وأدركت قيمتها في عالم الابداع ، ومكانتها الممتازة بين فنون الشعوب على اختلافها .

الارتجال والتخطيط

وعلى الرغم من التكامل ، أو ما يشبهه التكامل ، في هذه الجهود المبذولة في مجال الفنون الشعبية ، فانها لا تزال مفرقة لا يجمعها رابط غير الاستجابة الشرطية لحاجة الحياة في

وعندما استجابت الحياة لحاجات الاجيال الى التعبير والابداع في مختلف الفنون انشأت وزارة الثقافة معاهد الموسيقى ، والمسرح ، والباليه ، والسينما ، ولم تغفل معهد الفنون الشعبية الذى لا يزال حجر أساسه ناطقا بهذه الحاجة المتجددة المتزايدة .

واذا كنا نلج على ضرورة وصل العلم والفن بالمجتمع ، فإن انشاء معهد الفنون الشعبية هو الوسيلة الطبيعية لهذا الالتحام بين الجماهير العريضة في البادية والريف والمدينة ، وبين المثقفين من أدباء وفنانين يطالبون بأن يكون الأدب والفن في سبيل الحياة ، ومن أجل الحياة في مجتمع يريد أن يحقق وجوده على أساس الكفاية والعدل .

وعلى ذلك فإن النظرة العلمية في واقعنا الاشتراكي ، وحاجة المجتمع تفرضان علينا العمل على الاسراع في انشاء هذا المعهد استكمالاً للجهود التي بذلت في مجال الفنون الشعبية . ولن تبلغ هذه الجهود غايتها المنشودة الا اذا تخلصت من الفرقة والارتجال ، والعسبل العشوائي ، وسيكون هذا المعهد الدعامة العلمية التي تميز المادة الشعبية من غيرها ، والتي تحميها من التزييف ، والتي تقف امام الحرب النفسية المفروضة علينا من الرجعية والاستعمار ، والتي تصحح المصطلحات والمفاهيم ، وتضبط المناهج ، وتقيم الدراسة على الاساس الموضوعي . وسيكون هذا المعهد في الوقت نفسه البؤرة التي تلتقي فيها جهود العاملين في هذا المجال الحيوي العظيم على الصعيدين القومي والعالمي ، كما أنه سيعين على تكوين رأى عام أدبي وفني يدرك قيمة الأدب والفن ، ويكبر من شأن وظائفها الحيوية والجمالية ، ويقدم الخبرات المتخصصة الى جميع الربوع في الوطن العربي الكبير .

وليسست الدعوة الى انشاء هذا المعهد جديدة ، فعندما وضع حجر الاساس له في مدينة الفنون كان المتصور ان يقوم هذا المعهد بتدريب العاملين في جمع المادة الشعبية وتصنيفها فحسب . ولكن الحياة التي عبرت عن حاجتها تستهدف غرضا أكبر وأعمق ، هو

تحصيل التدخل من ناحية ، وإبراز اتجاهات ادبيه وفنيه تستمد اصالتها من اصالةالشعب نفسه من ناحية أخرى - كما تستوعب قدراته على الابداع ، وتفرض وجودها في المجال العالمي بما تحقنه من الملامح الانسانية الى جانب الطابع القومي .

والفنون الشعبية أحوج الى التخطيط من غيرها ، انها أحوج الى التخطيط في كل مجال من مجالاتها يجب أن تسير دراستها وبمؤيدها جنبا الى جنب مع الجمع والتوثيق والتصنيف ، ويحرق لي أن اسجل هنا عجبى من تساؤل بعض العاملين في هذا المجال : كيف يتأتى لنا أن ندرس الماثورات الشعبية قبل أن نستكمل جمع المادة الشعبية كلها ؟! وقد غاب عن أمثال هذا المتخصص ان المادة الشعبية تتسم بالرونة في التطور ، وانها تواجه في الوقت نفسه انهيار الحواجز بين البيئات والمجتمعات بفضل أجهزة الاعلام الكبيرة . ولا يستطيع أحد أن يزعم في لحظة من اللحظات ان الماثورات الشعبية قد جمعت بأسرها ، في أى مكان في العالم ، والشعوب التي سبقتنا في مجال العناية بالماثورات الشعبية بأحقاب ، تعترف بهذه الحقيقة ، ولا تزال تتجاهد في سبيل الجمع والتصنيف ، ولم يرتفع بينها صوت يطالب بالكف عن الدراسة ، حتى يفرغ الجامعون من التمييز والتسجيل !! ولا بد إذن من التمسك بالجهود والاعتصام بالتخطيط ، والعمل على أساس منهج تكامل صحيح والسؤال الجوهرى هو . . من أين نبدا ؟؟ وكيف نبدا ليكون عملنا موضوعيا ومتكاملا في وقت واحد ؟؟

معهد الفنون الشعبية

ولن نتحقق النظرة العلمية التي تهيج للتخطيط في مجال الفنون الشعبية الا بالمبادرة الى خلق بيئة صحيحة تؤصل مناهج التمييز والتوثيق والدراسة ، وتقدم للقارئ المعبرة الصور ، والرموز والاشكال ، وهذه البيئة التي نقصدها يمكن ان يجسمها معهد متخصص للفنون الشعبية في دراسة الماثورات الشعبية وتقويمها .

فإن التسويف في نظرنا ، خطأ لن تغفره الحياة
لجيلنا .

ومنذ أعوام بذلت محاولة لتحويل مركز
الفنون الشعبية الى معهد تدريبي ، بيد أن
الحياة اليوم تطالب بمعهد يكافئ قيمة
الفنون الشعبية وأهميتها ، ويكون التسجيل
والتوثيق بمثابة المعمل لهذا المعهد ، تضبطه
المناهج الصحيحة لعلم الماثورات الشعبية .
وسيسير ذلك من شأن التمييز والجمع ،
وسيجعل المادة الشعبية هي الوثيقة العلمية
التي لا تفيد الدارسين فحسب ، ولكنها تثرى
الحياة الفنية أيضا . وسيكون من المستطاع
تعريف الاوساط العلمية والفنية في العالم
بتراثنا الشعبي الذي يستوعب تاريخا ثقافيا
وحضاريا عريقا ، وستتبدد الأخطاء ، والأوهام
التي روجها الاستعمار باسم العلم والفن عن
شعبنا .

ولست أشك في أن هذا المعهد سيصبح
حقيقة واقعة مادامنا نؤثر النظرة العلمية ،
ونعتصم بالتخطيط ، ونشأ بجانبا عن
الارتجال ونكر من شأن الجماهير التي حققت
وجودها بالإبداع الأصيل . المتوسل بجمع
وسائل التعبير الفني .



الدراسة العلمية والعملية للشعب وتراثه
الفني مع البصر بمناهج الجمع والتوثيق .

وما نظن انسانا يستطيع أن يتمثل
معهد الفنون الشعبية أهون شأنا من معاهد
التعبير الأخرى . يضاف الى ذلك أن المعهد
الذي تلج الحياة على انشائه ، سيقوى من
عقد المعاهد الأخرى ، ويجعلها اقدر على الوفاء
بأغراضها ، ذلك لأنه سيضع مناهجه وخبراته
في خدمة وسائل التعبير الأخرى .

وإذا كانت الوظيفة تخلق العضو فمن
اليسير أن نتصور هذا المعهد من تصورنا
للوظيفة الحيوية التي يقوم بها لأجيال المتعلمين
والمثقفين جميعا .

على معهد الفنون الشعبية المقترح إذن أن
يقوم بعمل مزدوج :

الأول : إعداد الحياة بأجيال تستطيع أن
تحصل الدراسة النظرية المستينة بعلوم
النفس والاجتماع والانسان واللغة وما إليها
الى جانب علم الماثورات الشعبية المميز لمادتها .
المحدد لمجالها الضابط لمناهجها ، المستوعب
لأنواعها المتعددة ، مع التدريب العمل على
التمييز والجمع والتصوير والتسجيل
 والتصنيف ، الى جانب الاكساب بالفنون على
اختلاف وسائلها .

الثاني : تدريب العاملين بالفعل في مجال
الفنون الشعبية ليكون جهدهم صحيحا ومثمرا ،
غير مبدد ولا منحرف ومن اليسير أن ينهض
المعهد بهذه المسؤولية .

ولقد صح بعد التجربة الطويلة أن وسائل
لتحقيق قريبة المنال وأنها ليست في حاجة الى
شكل القائم على المظهر المبالغ فيه . علينا أن
بدأ مستجيبين لحاجة الحياة ، ولا بد أن ينشأ
لمعهد وليدا ، وأن ينمو على الايام ...

علينا أن نبادر ، وأن نفيد من الطاقة الموجودة



التراث الشعبي

وعصر التكنولوجيا

يقدم : الدكتورة نبيلة إبراهيم

الماضي ، سندلّد نستطيع أن نقول : هنا تعيش الحياة الشعبية .
هذا هو تحديد « ولیم جرم » للحياة الشعبية . انها الحياة البعيدة عن صوت الآلة وسحر المال ، وحيث لا يتحكم القانون الوضعي وانما تسيطر التقاليد والعادات بوصفها أسمى قانون وأجمله ، وحيث يحس الشعب بالطبيعة التي تحيط به وكأنها جزء منه . وقد حق « لوليم جرم » أن يعرف حياة الشعب هذا التعريف حينما كانت القرى وبعض الأماكن الجبلية ما تزال بعيدة عن تأثير عصر الصناعة الصاخب . أما الآن فلا يحق لنا أن ندعي أن هناك مكانا ما بمعزل تماما عن التغيرات السريعة التي تعترى حياتنا

في مطلع القرن التاسع عشر ، حينما بدأ عصر الصناعات التكنولوجية يفزو ألمانيا ، شاء أن يحدد « ولیم جرم » مفهوم الجماعة الشعبية التي يعيش معها التراث الشعبي فقال : « أن الحياة الشعبية لا يمكن أن ان تعيش حيث يطفئ حبا المال والسمي الحثيث وراءه على الأفكار الانسانية الفطرية ، وحيث يدوي صوت الآلة دويا لا يسمع بجانبه صوت تعبير الشعب عن أحاسيسه ومشاعره . أما حيث يسود الحياة نظام يبعث على الطمأنينة والأمن ، وحيث تسودها تقاليد محددة ، وحيث تبرز أحاسيس الانسان بنفسه وبالطبيعة التي تحيط به امتزاجا كليا ، وحيث لا ينسلخ الحاضر عن

يتحدد بتاريخ معين . كما انه من اليسر ان يلقى عالم التكنولوجيا القديم ويحل محله الجديد .

وقد يبدو ان هذا الفرق مقنع للغاية . ولكننا اذا فهمنا عالم الشعب فهما متطورا الى بوصفه الحياة الواقعية المادية والروحية التي يعيشها الشعب البسيط ، فاننا نلاحظ ان هذه الحياة يفرض عليها التطور مع تطور الأزمنة ، أي أنها تاريخية الى حد ما . ونقول الى حد ما ، لأننا اذا قارنا نسبة دولم الحصيلة الشعبية بحصيلة عصر الصناعة ، فاننا نجد ان حصيلة الحياة الشعبية اكثر دواما واعمق اثرا . على ان هذا يعنى ان الصلة قوية بين العالمين ، اذ لا يمكن ان يعيش احدهما بمعزل عن الآخر تماما .

اما الفرق الثانى فيتمثل في ان عالم التكنولوجيا بنية وتنظيم ، في حين ان عالم الشعب بناء آلى . ولكن ليس من الممكن لشعب عصر الصناعة ان يستمر في حياته ذات البناء الآلى بعيدا عن التنظيم الذى يفرض عليه ؟

ثم ان الفرق الاخير يتمثل في ان عالم التكنولوجيا يسيطر عليه المنطق والحساب ، في حين ان عالم الشعب حتى المتصل منه اتصالا وثيقا بالصناعة ، بعيد عن المنطق والحساب وانما ينظر الشعب لهذا العالم نظرة سحرية . ومن شأن هذه النظرة السحرية انها تخفف من وطأة سيطرة الآلة على حياة الشعب من ناحية ، كما انها تولد افكارا تنشأ عنها اشكال من التعبير توازى ما أنتجه الشعب في عصر ما قبل الصناعات الفنية من ناحية اخرى .

فلا يستطيع احد ان ينكر ان التفاؤل والتشاؤم ينتشران اليوم انتشارهما في العصور السالفة . كما لا يستطيع احد ان ينكر ان قراءة الطالع تنتشر في المدن اكثر من انتشارها في الريف . ولا يعد هذا انتشارا ورجوعا الى الوراء ، وانما يعنى ان عالم التكنولوجيا لا يخلق عالما جديدا من المخترعات فحسب ، وانما ينشأ عنه واقع اجتماعى

في شتى جوانبها . ولا مفر لنا من ان تطور دراستنا الشعبية في ضوء ذلك . فاليبحث والتنقيب عن التراث الشعبي القديم الذى ما زالت نعيش بعيا به بين جماعه من الجماعات ، لم يعد يلبي حاجه للدراسه المتطورة . وليس الدليل على تطور الدراسة ان نقدم مفهومات وتصنيفات جديدة للتراث الشعبى ، وانما يتحتم علينا ان نبحث عن مواطن جديده وتجمعات شعبية جديدة يعيش معها التراث الشعبى متطورا ومرتكزا على القديم في ان واحد .

ونعود الى راي جرم فنحاول ان نتعمق السبب الذى دعاه الى ان يعزل عالم الشعب تماما عن عوالم الآلة والصناعات الفنية . لا شك ان الفرق واضح بين العالمين ، كما لا يخفى عن اذهان دارسى التراث الشعبى . ولكن هل يتمثل الفرق كل الفرق في ان عالم الشعب يسوده نظام يبعث على الظلمانية والامن ؟ في حين ان عوالم الآلة تطلق فيه صوت الآلة والسعى الحثيث وراء المال على كل الافكار الاساسيه الاخرى ؟ ولماذا لا تكون هناك حياة شعبية مع وجود الآلة ومع تفتح الابواب للكسب ؟

لنحاول ان نتبين اوجه الفروق المختلفة بين العالمين ، لنرى الى اى حد يمكن ان نعدهما عالين منفصلين تماما ، وما اذا كان من الممكن ان يحدث الامتزاج بينهما الامر الذى ينشأ عنه في النهاية روح شعبى متطور بل جديد .

ربما يتمثل الفرق الاول بين عالم الشعب - ويمكننا تعريفه بأنه شتى اشكال التعبير عن حياة الشعب التى تتحدد باصله والمكان الذى يعيش فيه ومصيره - وعوالم التكنولوجيا ، في ان الاول لا تاريخى والثانى تاريخى . فعالم الشعب يتصف بطابع الدوام واللازمانيه ، لأنها تتميز بخصائص محددة ويسودها نظام معين على مر العصور وليس من اليسر ان نتبين الزمن الذى اكتسب فيه شعب من الشعوب هذه الخصائص وذلك النظام . اما عوالم التكنولوجيا فهو تاريخى

وروحى جديد تكيفه الافكار الشعبية بعيدا عن منطق ونظرياته الحسابية .

وقد سبق ان فسر العالم الالماني «يونج» ظاهرة انتشار قراءة الطالع فقال : « ان موقف العالم اليوم الذى يتهدد سكان المدن بصفة خاصة ، قد جعل الانسان يسقط خوفه على عالم السماء بدلا من عالم الارض . اى انه يسقطه على عالم الاجرام حيث كانت الالهة ترتبع ذات يوم وتتحكم فى مصائر الناس . وبذلك يمكننا ان نقول مع المفارقة ، ان الارواح أصبحت اشد خطرا منذ أن فقدت مكانها فى عالم الانسان » .

وكل هذا يدلنا على ان التفكير السحري لا يمكن ان يلفيه عالم التكنولوجيا ، مهما بلغت درجة تطوره . وربما كان هذا التفكير السحري هو نقطة الارتكاز التى تدور حولها دراساته الحديثة للتراث الشعبى .

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى ذكر تأثير عالم التكنولوجيا المباشر على عالم الشعب ، فاننا نجده متمثلا فى التأثير المكانى والزمانى والاجتماعى .

فمن المسلم به اليوم ان البحث عن الخصائص الشعبية لقرية من القرى على سبيل المثال ، لا يعنى السؤال عن مجتمعها المغلق ، وانما يعنى السؤال عن أسلوب حياتها الذى يخضع لظروف تاريخية واجتماعية محددة . وفي بؤرة هذا الأسلوب تقف التقاليد بوصفها الحياة مع نظامها المتوارث ؟ **فالتقاليد هى القوة التى تقف وراء كل كيان شعبى** . على أنه من الواضح أن التقاليد وحدها لا تكفى لتفسير الخصائص المميزة لهذه القرية ، وانما تصد و**وحدة المكان الأساسى الأول الذى يفسر لنا تقاليد القرية وأسلوب تفكيرها .** و**وحدة المكان** تعنى المكان الذى تأخذ فيه الحوادث مجراها ، كما ان مجرى الحوادث يعنى بدوره شكل هذه الحوادث وكيفية التعامل معها ، كما يشتمل صراع الشعب وتوتره ازاء هذه الحوادث . اى ان هذا المكان يشبه خشبة المسرح بما يجرى عليها من حركات وانفعالات وأقوال .

فاذا نحن فهمنا وحدة المكان هذا الفهم ، فربما انهم ركن من أركان مفهومنا القديم لشعبية مكان ما ، ذلك أن دائرة مجرى الحوادث قد اتسعت . فلم تعد القرية مغلقة على نفسها ، وانما تصل اليها تأثيرات العالم الخارجى . كما ان أهلها خرجوا من دائرتهم المغلقة الى عالم اوسع تتطور فيه الامور تطورا سريعا ، وليس فى وسع مجتمع القرية سسوى أن يلون سلوكه وأشكال تعبيره بما يتفق مع حياته الجديدة . ولا يعنى اتساع الأفق المكانى نهاية التراث الشعبى ، وانما من شأن الأفق الواسع الجديد ان يدفع التراث الشعبى الى التجديد والتطوير . ولا يعنى التطوير النص المضاف بقدر ما يعنى الافكار المضافة .

فاذا انتقلنا الى التأثير الزمانى ، فاننا نواجه مرة أخرى فكرة لا تاريخية التراث الشعبى . فاذا كان مرور الزمن يلعب دورا كبيرا فى حياة الشعب ، واذا كان الحاضر يقدم دائما الشيء الجديد والشيء اليومى ، فان تفكير الشعب يعيش حينئذ فى التاريخ ، ولا نعنى بذلك أن الجديد يهدم القديم ، ولكنه بالنسبة للتراث الشعبى بصفة خاصة يعيش معه جنباً الى جنب . ومن المحتمل كل الاحتمال أن يظل التراث الشعبى مرتبطا بشكله القديم ، بحيث يبدو أن الحد الفاصل بينهما ضيق للغاية ، ومع ذلك فان الحكم يكون قاصرا اذا تصورنا أن الانتاج الشعبى الحديث ليس سوى انعكاس للثقافة الشعبية السالفة . حقا ان أشكال التعبير الشعبى ذات خصائص شكلية محددة وملتزمة الى حد كبير .

ولكن فى وسع الشعب أن يضمّن هذه الأشكال كل ما يرتبط بأحواله «الفنية» . وبالمثل فان الشعب قد يظل متعلقا بشخص ماضيه ، على أن هذا لا يعنى أكثر من أن الشعب يعبر عن النظام والحق اللذين تصبو اليهما نفسه دائما ألبا من خلال تصويروه لهذه النماذج الانسانية . ومثله فى ذلك مثل الفنان الذى يصور شخصا قديما ليبرز

من خلالها أفكاره المعاصرة • وإذا أضفنا
الشعب مفهومات جديدة مصلوها العصر الذي
يعيشه ، فإننا يضيفها بقلبيته نصف العالة
وبتبعيات خيالية • وبهذا يمتزج الحساصر
بالماضى عن طريق الموضوعات شبه الاسطورية
وشبه الخرافية •

أما التغيير الاجتماعى الذى يعيشه الشعب
اليوم ، فلا يخفى على أحد • لقد تفتحت أمامه
سبل العيش فى الوقت الذى تفتحت أذهانه
لادراك مفهومات اجتماعية وسياسية جديدة •

ولعلنا استطننا بعد ذلك أن نبين كيف
أن عصر التكنولوجيا الذى بدأنا نعيشه ،
يفرض على الشعب تغييرات جديدة ، تلخص
فى اتساع الأفق المكاني والزمانى وفى التغير
الاجتماعى • فإذا تساءلنا نحن أى هذه
العوامل يكون له التأثير البعيد على حياة
الشعب ، فإننا ننتهى الى أن هذه العوامل
جميعا تتركز فيما نسميه الروح الجمعى •
والروح الجمعى الذى تقذبه الافكار السياسية
والاجتماعية الجديدة ، هو البؤرة الأساسية
التي تهدينا فى النهاية الى البحث عن التكوين
الفكرى لشعب من الشعوب أو بمباراة أخرى
الشكل الحضارى لهذا الشعب •

ولكن كيف يتكون هذا الروح الجمعى ؟

انه يبدأ من التصور أن هناك قوة تسيطر
على ، فإذا تاملت هذه القوة فى أكثر من
وجه ، فإن احساسى بعدم الارتياح يتزايد •
ولهذا فمن الأفضل أن أكون مع غيرة ، لا لى
احس بوجودهم بجانبى وكفاحهم معى ، ولكن
لكى أشاركهم المعرفة والمشاعر • نعم أفكر
وأشعر من خلالهم ، حتى تتكون فى النهاية
مجموعة الافكار والاحساسات التى تعبر عن
الروح الجمعى والى تصبغ الموضوع الاول
للدراسات الشعبية •

ولكى نوضح الوحدة الفكرية والروحية
أكثر من ذلك ، فإننا نقول ان الوحدة الفكرية
ليست حصيلة ١ + ١ + ١ ، وانما هى

حاصل العدد ١ مضروباً فى نفسه • فتكون
النتيجة الفكر الواحد والاحساس الواحد •
ومن فعالية هذه الوحدة الفكرية والشمورية
ونتيجة تأثيرها المتداخل ، يبرز التفكير الخلاق
الذى يقدم دائما أبدا شواهد على ذلك •

ان هؤلاء الذين يدعون أن ثروة التراث
الشعبى تتعلق بالماضى وحده ، ونحن نبحت
عنها أينما وجدنا ، انما يوفرون على أنفسهم
عناء البحث عن الشيء الجديد والثلى المتطور •
وأما هؤلاء الذين يرون أن عصر التكنولوجيا
قادر على أن يقتلع الشعب من جذوره ، ويبعده
عن أصله ، ويتركه معلقا فى الفضاء شأنه
شأن انسان العصر الثقلى ، هؤلاء يحق لنا أن
نذكرهم بأن كل عصر يعيش فيه نوعان من
السلوك ، سلوك يرتكز على القديم ويقدم
عاداته وتقاليده ويعيش فى ظلها وان تطورت
حياة افراده ، وسلوك آخر يهدم كل قديم
ويثور عليه ، لأن الحياة من وجهة نظره
صيرورة دائمة • أصحاب السلوك الاول
يتمتعون بالهدوء والاستقرار ، ويسعون الى
الأفضل والأسمى لأنهم متفائلون دائما • أما
أصحاب السلوك الثانى ، فهم قلقون متشاغون
بعد أن هدموا تقاليدهم وانتزعوا أنفسهم من
جذورهم ، وأصحاب السلوك الاول يعيشون
حياة جمعية ويربطهم روح جمعى واحد • فإذا
شعروا بتهديد الحياة غنوا أو رقصوا أو
ألغوا النكات الساخرة ، وإذا عبروا عن
آلامهم حكوا حكايات يجسد فيها البطل كل
رغباتهم وآمالهم • أما أصحاب السلوك الثانى
فهم خارجون عن دائرة الدراسات الشعبية
حيث أن انتابهم يتسم بالفردية • وأخيرا
فان الأولين يؤكدون وجودهم وان عاشوا
حياتهم فى زحمة الآلات • وليس علينا سوى
أن نبحت عنهم •

ونحن نسوق مثلا لهؤلاء متمثلا فى عمال
السد العالي • فهل فكر الدارسون أن يتخلوا
من هؤلاء موضوعا لدراساتهم الشعبية الى
جانب بحثهم وتنقيحهم عن التراث الشعبى فى



والمشكلة ليست جديدة وإنما عرضت في شكل جديد وهي تتلخص في أن الحاجز الذي يفصل فصلا تاما بين المستويات الاجتماعية ليس له وجود ، لأن الباب مفتوح للوصول إلى مستويات أعلى عن طريق الارتقاء اللغوي . فقليلا قبل أن العامل يتعامل في حياته مع الناس بمحصول لغوي قدره ٣٠٠ كلمة ، بينما يحتاج رجل الجامعة إلى ثلاثة آلاف أو أربعة آلاف كلمة . وقد دلت إحصائية يعقوب جرم في القرن التاسع عشر ، على أن المحصول اللغوي لسكان قرية صناعية قد زاد اضعاغا .

وهنا تتمثل لنا المشكلة الأولى التي ينبغي علينا أن نواجهها في حواستنا للتراث الشعبي وهي تطوّر المحصول اللغوي وصور التعبير نتيجة لأدراك الشعب المفهومات الاجتماعية وسياسية جديدة .

على أن هناك مشكلة أخرى تشهدها المسرحية أكثر تعقيدا من المشكلة الأولى . وقد أثار هذه المشكلة أحد العالمين للآخر حينما قال له : إن المشكلة لا تتمثل في تربية الفتاة تربية لغوية بقدر ما تتمثل في مصير الفتاة نفسها بعد أن تترقى هذا الارتقاء اللغوي . فالمسرحية تبين أن العالمين قد حققا رغبتهما الملحة في الوصول بالفتاة إلى التربية اللغوية المطلوبة . على أن الوصول بها إلى هذا المستوى لم يغير من عناصر تكوينها الموروثة الأمر الذي نشأ عنه نوع من التعارض . وقد اتضح هذا التعارض حينما

القرى ومواطن البدو ؟ وإذا تذكرنا أن عمال السد العالي قد اجتمعوا من مناطق متعددة ، وقد جاء كل منهم يعمل تراثه الشعبي ، ثم جمعت بينهم ظروف اجتماعية مفارقة تماما لحياتهم الأولى ، فهل نتصور أن هذا التجمع يعمل على إفناء ثروتهم الشعبية ؟ إن المتوقع أن تنشأ منهم جماعة شعبية جديدة ، وروح جمعي جديد . فعمى التكنولوجيا إذن يفتح مجالات جديدة للتأريخ ، كما أنها تدفعهم إلى تطوير مفهوم التراث الشعبي .

ولعلنا نذكر القارئ بعد ذلك بمسرحية « بيجالين » . « لبرناردشو » ، إذ أنها تشير إلى مشكلة تقترب كثيرا من المشكلة التي نحن بصدددها . فقد أخذ اثنان من العلبساء على عاتقهما القيام بإواجب شاق ، وهو أن يصنعا من الفتاة بالغة الورد التي كانت تنتمى إلى حي وضيح في مدينة لندن ، أن يصنعا منها في خلال شهرين فتاة متجمعة راق . ولما كان هذان العالمان يقومان بأبحاث في علم اللغة ، ولما كان شو نفسه مهتما باللغة وبوجه خاص بشكليات علم الأصوات ، فقد انحصرت تربية الفتاة في الناحية اللغوية . وربما شاء شو أن يبرز من خلال ذلك العلاقة الغريبة بين الأشكال اللغوية المهدبة من ناحية ، والأشكال اللغوية ونماذج التعبير اللذين ينبعان بشكل حتمي من حياة الشعب من ناحية أخرى . ولعله شاء أن يبين الوسائل المشكلة التي تعين على الرقي الاجتماعي والعقبات التي تحول دون ذلك .



لم يقنع أحد العالمين « اذ انه أدرك ان الشيء الأهم هو البحث عن مصر الفتاة في زحمة الحياة الجديدة . فالفتاة بعد تلك التربية اللغوية ، لم تعد تنسب الى طبقتها الشعبية الأولى . ولكنها في الوقت نفسه لم تستطع ان تنكيف مع الطبقة الأعلى لانها ليست منها . وانما أصبحت الفتاة تنتمي الى طبقة شعبية جديدة لم توجد من قبل . وهذه الطبقة الشعبية الجديدة هي التي ينبغي علينا ان ندخلها في مجال الدراسات الشعبية .

ولعلنا نسأل بعد ذلك عن الوسائل التي يمكن ان تطور بها الدراسات الشعبية . وهو سؤال موجه الى جميع المهتمين بها ليدلوا برأيهم بل ويتعاونوا على الوصول الى منهج حديث تتساير به الدراسات الشعبية سائر العلوم المتطورة .

ولا بأس ان نمل برأى في هذا المجال لعله يكون موضوع مناقشة :

أولا : ينبغي علينا ان نبحث عن تجمعات شعبية جديدة نتخذ لها مجالا في دراساتنا الشعبية المتطورة .

ثانيا : حينما يتخذ الباحث قرية من القرى او موطنا من مواطن البلد موضوعا لدراسته ، فعليه ان يربط بين حياتهم القديمة وحياتهم الحديثة ، وان يرى الى أي حد يمكن ان يكون تعديهم صدى لذلك .

ثالثا : ان نشجع المحترفين والرواة على اذاعة الآداب الشعبية ، لانهم هم الجسر الذي يربط الماضي بالحاضر . ونحن لا ننكر ان

أتاحت الظروف للفتاة لأن تتعامل مع المجتمع الراقي الذي يحتاج الى كلفة ولباقة في الحديث لم تعلمهما الفتاة ولا يمكنها ان تكتسبهما بمثل الطريقة التي اكتسبت بها اللغة . وقد صور « شو » هذا التعارض بقاء من المبالغة، ومع ذلك فان هذه المبالغة لها ما يقابلها في عالم الحقيقة . فرجل الشعب الذي تضيف الحياة الى محصوله اللغوي الذي ورثه محصولا جديدا ، يكتف الألفاظ والتعبيرات الجسدية وفقا لادراكه . فهو اذن لا يستعملها استعمال الرجل المثقف ثقافة عالية . فقد يحرف الكلمة أو يكتسبها مغزى آخر . ثم تنتشر الكلمة بهذا الاستعمال بين الشعب وتقرض وجودها . ومن الخطأ حينئذ ان نعد هذا الاستعمال خاطئا . فمما لا شك فيه ان الاستعمال يؤكد وجود الكلمة بمغزاهما الشعبي . وهي لذلك تقف مع الكلمة الرسمية جنبا الى جنب .

علينا اذن ان نطبق مشكلة ييجماليون في دراساتهم الشعبية . فنبحث أولا عن التي تطور الحياة الشعبية على محصول الشعب اللغوي، وبهذا نصل الى وضع قاموس جديد للشعب ندرك من خلاله مدى الارتقاء اللغوي من ناحية، وادراكه للمفاهيم الحديثة من ناحية أخرى . ثم علينا ان نتساءل بعد ذلك عن مصر الشعب بعد ان تفتحت امامه الأبواب للمساهمة في مجالات جديدة في الحياة ، تماما كما سال أحد العالمين الآخر عن مصر الفتاة بعد ان ارتقت هذا الارتقاء اللغوي . ذلك ان الوصول بالفتاة الى مرحلة مرضية من الرقي اللغوي ،

وسائل الاعلام تبذل جهدا كبيرا في اذاعة التراث الشعبي ، ولكننا نحتاج على مزيد من الاهتمام متبعة في ذلك وسائل علمية مدروسة . كما اننا نلاحظ أن الاهتمام يتركز حول الرقص الشعبي والفنون الشعبية . ففرق الرقص المختلفة تتنافس في تطوير الرقصات الشعبية الاصيلية . ومثل هذه الرقصات سترتد مرة أخرى الى الشعب - وهى نظرية معروفة لدى دارس التراث الشعبي ، مؤداها أن التراث الشعبي ينتشر بين الطبقات غير الشعبية فتكسبه شيئا جديدا ثم يرتد مرة أخرى الى الشعب ليضيف اليه عناصر شعبية جديدة - فينبال بذلك قدراً من التطوير مع الاحتفاظ بطابعه الشعبي .

وبالمثل فقد حرصت الدولة على أن تحتضن أساتذة الفنون الشعبية ، وأن تجعل الأبناء يتعلمون عليهم خوفاً من اندثار هذه الفنون . أما بالنسبة للتراث الادبي الشعبي ، فالواقع أن الاهتمام بروايته واذاعته يبدو ضئيلا ، مع اننا نملك في الحقيقة ثروة أدبية شعبية يحق لنا أن نعتز بها . فمن السير الشعبية الى ألف ليلة وليلة الى الشعر الشعبي الحديث ، هذا فضلا عن التراث الشعبي المحلى فى كل بلد عربى . أما التراث الشعبي القديم فقد جمد وأصبح نصا قديما يدرس . ولو أن هذه النصوص كانت تشجع روايتها لاثمرت . فكلنا يعرف أن ألف ليلة وليلة اكتسبت ثروة من الحكايات الجديدة ، كما اكتسبت خصائص فنية جديدة بفضل انتشار روايتها . وبالمثل فقد كانت السير الشعبية تروى الى عهد قريب . . ويحدثنا الأستاذ « أحمد أمين » ، فى كتابه وقاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، كيف انه كان يستمتع بالاستماع الى السير الشعبية ، كما انه يندى أسفه البالغ لانقراض هذه العادة . فالسير الشعبية تروى لنا الماضى الذى يحكى كفاح الشعب العربى من أجل قضايا اجتماعية وانسانية لازال نكافح من أجلها . ولو أن السير تروى بالحساس الذى كانت تروى به ، فربما أضيفت اليها مادة جديدة تعمل على أفرائها .

وهنا نهيب بهيئة الاذاعة والتلفزيون أن تستغل وسائلها فى اذاعة التراث الادبي الشعبي حتى تذكر الشعب بتراته وتربطه بماضيه ، كما تحببه اليه مرة أخرى . ومن يعزى فريحا برز الفنان الشعبي مرة أخرى لكى يروى هذا التراث ويضيف اليه الكثير من حصيلة ثقافته وحياته الجديدة .

وقد يظن لأول وهلة أن تراثنا الشعبي القديم يتعد باهدافه وافكاره عن مشكلاتنا المعاصرة التى نعيشها ، الأمر الذى قد يترتب عليه انصراف الشعب نفسيا عن الاستماع اليه . ولكننا نود أن نؤكد أن كثيرا من نماذج ادبنا القديم تعالج مشكلات انسانية واجتماعية مازلت نكافح من أجلها حتى اليوم . ولعل هذا يؤكد لنا ما ذكرناه من أن التراث الشعبي لا يقدم الشيء القديم فحسب ، وإنما يقدم الجديد الى جانب القديم المتوارث .

وربما استطعنا أن نوضح هذا من خلال سيرة الاميرة ذات الهمة . فقد بدأت السيرة بعرض للحياة الأولى لأميرة بنى كلاب حينما كانت تقطن قلب الجزيرة العربية وتعيش حياتها المنصرلة التى فرضت عليها بعد أن سيطرت العناصر الاجنبية على شئون الدولة الاسلامية ، وحالت بين الشعب العربى وبين المساهمة الفعلية فى تقرير مصيره ومصير أمته . ولهذا فقد كانت هذه الأسرة تعيش حياة ما قبل الاسلام بتقاليدها وعاداتها ، على الرغم من أن الخلافة كانت قد انتقلت الى العباسيين .

وقد حدث أن كان الصحصاح الكلابى زعيم هذه الأسرة ويظلم البارز يقوم بمغامراته بفة الحصول على مهر لابنة عمه ليلى ، كما كانت عادة الجاهليين . وتصادف أن قابل فى الطريق قافلة بهاجمها الاعراب من كل جانب . وفى الحال نسي الصحصاح مطلبه وأخذت القافلة . وكانت مروة ابنة الخليفة من بين أفراد تلك القافلة . فشكرت للصحصاح مروته وطلبت منه أن يصطحبها حتى بيت أبيها . وفعل الصحصاح ذلك . ولما كانت بطولة الصحصاح قد تجاوزت بيئته حتى بلغت مسمع الخليفة،

فقد اختاره الخليفة - بعد ان كرمه واكرمه قائدا لجيشه الذي كان على وشك الرحيل لمحاربة الروم - وفعل هذا الصحصاح وحقق بعض النصر ، ثم رجع الى موطنه ليحسنى لقومه مفارقاته الجديدة .

ولم تكن القبيلة في غفل عما يجرى بالدولة الاسلامية . ولكنها لم تكن قد وجدت بعد الزعيم البطل الذي تلتف من حوله ، وتحقق رغباتها . ولكن لم تلبث ذات الهمة - حفيده الصحصاح ان شبت عن الطوق وظهرت بطولتها وعزمت على ان ترحل مع قبيلتها الى منطقة أخرى غير الصحراء ، لكي تؤكد وجود قبيلتها في خضم الحوادث الاسلامية .

وقد كانت الدولة الاسلامية في ذلك الوقت تعاني الأمرين ، الاضطرابات والثورات في الداخل ، وتهديد الروم في الخارج . وطبيعي ان يتعين العدو الخارجي فرص الثورات والاضطرابات الداخلية حتى ينتصر على الدولة الاسلامية والدين الاسلامي . ولهذا فقد استقرت القبيلة في ملطية عاصمة النفور ، لتتف مرتبصة بالعدو الخارجي فتحاول ان تقضى عليه . على ان هذا لم يحل بينها وبين مراقبة احوال الدولة الداخلية ، والمساهمة جديا في حل مشكلاتها . اما مشكلات الدولة الداخلية فقد تجسدت في شخصية عقبة . وقد كان عقبة هذا قاضيا متفهما في أمور الدين الاسلامي وما أحراره ان يكون أول من يري أمور دينه ، ولكنه كان على العكس يمثل قمة النفاق الذي ينخر في عظام الدولة ، اذ كان يتعاون سرا مع أعداء الدولة الاسلامية ويسعى معهم في القضاء عليها ، ولهذا فقد أخذ أبطال بني كلاب على عاتقهم ان يقضوا على العدو الداخل والعدو الخارجى في آن واحد ، اذ رأوا ان الدولة لن تستقيم أمورها الا اذا كانت قوية في الداخل والخارج .

وهكذا نجد ان الشعب العربي الذي تمثله أسرة بني كلاب - قد تطورت مفاهيمه السياسية والاجتماعية - بعد ان اتسع افقه

الزمانى والمكانى . أما اتساع الأفق المكانى فقد عبرت عنه السيرة بخروج بني كلاب من مكانها . المفلق . وأما اتساع الأفق الزمانى فيتمثل في أن الاسرة أصبحت تعيش حياتها المعاصرة بكل أحوالها وظروفها بعد أن كانت تعيش حياة قبلية لم تجعلها تتجاوز عصر ما قبل الاسلام . وعندئذ أدرك الشعب العربى مفهومات جديدة للحياة التى يطمح فى الوصول اليها . فالحاكم ينبغي أن يكون متصفا بالصدق والبطولة ، كما ينبغي عليه أن يكون قريبا من الشعب لا من المفرضين الذين يحيطون به من كل جانب . ولهذا فقد جعلت السيرة النصر يتم على يد المعتمد بالله ، لأنه من وجهة نظرها ، افضل الخلفاء الامويين والعباسيين ، وأكثرهم اقداما وشجاعة . والدولة القوية هي تلك التي لا تترك فرصة للنفاق لكي ينخر فى عظامها ، وهي تلك التي ينظر أفرادها حكاما وشعبا بعين بقله ساهرة ، لكل ما يمكن ان يضعف من شأنها . فتجهر به وتعلن الثورة عليه . فان هي حققت هذا الأمر ، استطاعت أن تصمد لعدوها الخارجى حتى تضعف قواه فيتكش عنها .

وليس هناك أروع من التعبير عن هذا الهدف من أن أبطال السيرة - تلبية لرغبة النبى عليه السلام الذى طهر لعبد الوهاب فى رؤياه - عزموا على أن يكون مقتل عقبة رمز النفاق على باب الذهب أهم أبواب مدينة القسطنطينية بعد أن يتم لهم النصر على الروم . عندئذ اجتمع الشعب العربى ليشهد مصرع العدو الداخلى مع مصرع العدو الخارجى .

وهكذا نرى كيف ان التراث الشعبى يجمع بين القديم والجديد . فلفسلا عن أن السيرة تصور حياة العرب الأولى بتقاليدها وعاداتها وتصوراتها ، فهي تجمع بين ثنائياها عناصر فولكلورية لا حصر لها ، وهي تلك التى ورثها الشعب ويحتفظ بها ويحرص على روايتها . ولكنها تضيف الى كل هذا الافكار والمفاهيم الجديدة التى اكتسبها الشعب العربى بعد ان اتسع افقه الزمانى والمكانى .

علم الماثورات الشعبية الألمانية

ان علم الماثورات الشعبية بالمعنى الالمانى
اوسع مجالا من علم الفولكلور، بالمعنى الانجلو
سكسونى .

وفى هذا المقال محاولة لرسم القسما
ت العامة لاهتمام المفكرين بالتراث الشعبى الحى
والعوامل التى مهدت لقيام علم الماثورات
الشعبية الالمانية .

اولا : الرواد الاوائل

كان اكتشاف كتاب جرمانيا للمؤرخ
الرومانى تاكيتوس نقطة انطلاق هامة فى
الاهتمام بدراسة الحياة الشعبية فى وسط
وشمال أوروبا . وقد اكتشف الكتاب سنة
١٥١٩ واحتفل به الالمان احتفالا ، ولا غرابة
فالكتاب يصف الجرمان وصفنا لم يدخل من
تقريب يرضى أحفادهم من الباحثين . فقبل
القرن السادس عشر لم يكن فى متناول
القارئ أى وصف مفصل عن الحياة الشعبية
الأوربية ، فقد أهملت العصور الوسطى الشعب
أهالا ولم يتناول أرباب القلم الحياة الشعبية
اللهم الا ما ندر . وهذا يرجع الى أن المشتغلين
بالعلم كانوا أحد رجلين : رجل دين يعيش
فى ملكوته ورجل بلاط يكتب لسيادته وكلاهما
لا يكتب للشعب ولا يعير الشعب أى قدر من
الاهتمام ، ولذا فنحن لا نجد معلومات ومادة
عن الحياة الشعبية الأوربية الا منذ القرن
السادس عشر أى بعد اكتشاف جرمانيا
لتاكيتوس . وهذه المادة المتناثرة مبعثرة فى
كتب عديدة : منها كتب رجال الكنيسة



في طور نشأته

بقلم : الدكتور محمود فهمي حمازي

وبالحياة الشعبية زيادة ملحوظة ويبدو أن الثورة الفرنسية التي أطاحت بنظام سياسي عفن كان صيغتها قد تطايرت إلى كل أنحاء أوروبا ، وهناك حاول الملوك والأمراء انقاذ تيجانهم وعروشهم فبهو يطالبون أهل العلم والفكر بأعداد دراسات احصائية عن الشعب .

ووجد يوستوس موزر (١٧٢٠ - ١٧٩٤)

أن مجرد تكديس المعلومات لا يكفي لفهم الحياة الشعبية . وكان موزر أول من تساءل في أوروبا عن القوى التي تشكل الحياة الشعبية وتخلق للشعب عقلية وفكره وتطلع عليه طابعه المميز . وهذا يعني أن البحث بدأ ينطلق نحو إثارة بعض القضايا النظرية بينما كان السابقون لا يطورون هذا للبحث ويكتفون بمعلومات متناثرة أو بأرقام جامدة عن الحياة الشعبية . وموقف موزر الذي عاش في القرن الثامن عشر جدير بأن نقف عنده ونقفه . فلا شك أن الثورة الصناعية العارمة جلبت معها تغيرا طبقيا بعيد المدى جعلت بنية المجتمع تتخذ شكلا جديدا ، وهذا التغير الاجتماعي طرح أسئلة جديدة وإثار أمام الباحثين والحاكمين قضايا جديدة على نحو لم تعرفه العصور الوسطى والقرن السابقة التي تعرف تغيرا طبقيا أو تحولا اقتصاديا . ولم ينبثق تفكير موزر في الحياة الشعبية عن رغبة في البحث العلمي كهدف في ذاته بل انبثق عن طبيعة عمله لخدمة السياسة الداخلية . فقد كان يرى أهمية التعرف على الحياة الشعبية بصورتها المتوارثة ربما بها من تحول وتغير ، وذلك كي تستقر إدارة الدولة وحتى يتمكن من الفصل فيما يجد من مشاكل قانونية . وفي ذلك يقول براندي في مقاله ١٩٣٥ عن موزر : « لم تعرف النظرية القديمة للدولة غير الملوك وأرباب الحرف والأمراء والعسكال الزراعيين ، ولم يتناول القانون العام غير ذلك ، ولكن موزر رأى أن جماهير العبيد معدومو الحقوق وأن المواطنين الذين سلبهم الحاكمون حقوقهم ، هؤلاء هم مقومات الدولة والشعب » .

الانجيلية ، وموقفهم من الحياة الشعبية معاد في معظم الأحيان ، إذ أن الكنيسة لا تقر كل عادة تعارف عليها المجتمع الشعبي وهي تحارب كل ما تراه لا يتلاءم مع العقيدة ، وبجانب هذا فإن رجال الإصلاح الديني وجدوا من العادات والتقاليد الشعبية ما لم يتفق ورأيهم في المسيحية ، في حين أن الكنيسة الكاثوليكية لم تعترض عليه أو خلعت عليه بأدخاله في الطقوس نوعا من القداسة . وأدى هذا إلى أن ألف بعض رجال الكنيسة الانجيلية طاعنين على الكنيسة الكاثوليكية ، ومن أوضح الأمثلة على هذا كتاب جيورجيوس المسمى « الملوكوت البابوي » . ولم يهدف مؤلف هذا الكتاب إلى تدوين بعض مظاهر الحياة الشعبية كهدف قائم بمرسه ، ولكننا نستطيع أن نستقي منه بعض ما كان يحدث آنذاك . وبدأ موقف رجال الدين يفقد حدته بعد ذلك شيئا فشيئا ولكننا لا نستطيع الحصول من مؤلفاتهم في اطمئنان على معلومات عن الحياة الشعبية . وبجانب كتب رجال الدين فإن لوائح البوليس ومضابطه ونظم الادارة ومذكراتها التفسيرية تقدم لنا من القرنين السابع عشر والثامن عشر معلومات عن الحياة الشعبية .

ولكننا ينبغي ألا ننسى أن موقف رجال البوليس والادارة يختلف في نظره للحياة الشعبية عن موقف الباحث في علم الماثورات الشعبية .

وفي القرن الثامن عشر زاد الاهتمام بالشعب



بالكاتب الفرنسي مونتاني ت ١٥٨٠ وبغيره •
وتحدث هررد كثيرا عما أسماه « شخصيات الشعوب وعلل تباين هذه الشخصيات واختلافها بعوامل ثلاثة : الأصل والبيئة والتاريخ • ففي رأيه أن الوراثة أو العنصر أو الجنس تؤثر تأثيرا حاسما في شخصية الشعب ، كما آمن بأن البيئة الجغرافية وباهمية الظروف التاريخية في تشكيل طابع كل شعب • ورغم أننا نختلف مع هررد في تحليله هذا إلا أن علينا أن نقرر أن كتاباته كانت هذا للعالم الأفكار العقلية السائدة في عصره •

ثانيا : الاهتمام بالماثورات الشعبية في عصر الرومانتيكية والقومية •

يمثل القرن التاسع عشر مرحلة حاسمة في تطور الدراسات الانسانية كلها ، فالفكرة القومية وليدة هذا القرن في أوروبا والمدرسة الرومانتيكية ازدهرت في النصف الاول من نفس القرن ، وما تزال دراسات العلوم الانسانية متأثرة حتى اليوم بظروف نشأتها في المرحلة الرومانتيكية والقومية •

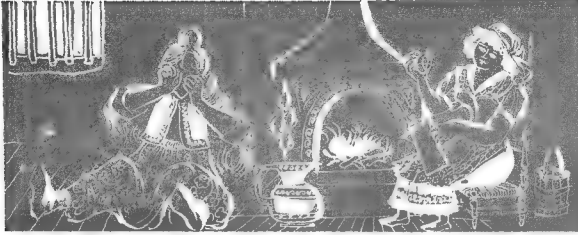
والواقع أن علم الماثورات الشعبية قد ظهر علما قائما برأيه في نفس المرحلة وتأثر بالتيارات التي سادت آنذاك • كانت ألمانيا التي ارفعها صفوف ابنائها على أساس مقومات مشتركة تربط كل متحدث بالامانية بالآخر وتجعله يحس أن مصيره مرتبط ارتباطا وثيقا

ولم يكن موزر في دعوته لدراسة الشعب مصلحا اجتماعيا بل انه جعل هدفه اقناع الطبقة الحاكمة بأن من صالحها أن تتعرف على حياة الطبقات الشعبية وطبيعتها • وقد قام موزر في كتاب صدر سنة ١٧٦٨ بدراسة الاقليم الذي عاش به ، وأكد هناك في غير موضع أن الفلاحين هم عماد الحياة في الدولة وهم أساسها ولولاهم لما قامت لسكان المدن والنبلاء قائمة •

وكان موزر في نزعته الى المحافظة والابقاء على النظام القائم آنذاك يمجّد الفلاحين ويرى فيهم عماد المحافظة على التقاليد والاحتفاظ بالماثورات جيلا عن جيل •

وفي القرن الثامن عشر أيضا عاش المفكر الألماني « هررد » (١٧٤٤ - ١٨٠٣) ، الذي يعتبر بلا ريب الرائد الاول للمدرسة الرومانتيكية في ألمانيا • ولم يكن هررد ذا ميول سياسية أو ادارية مثل موزر ، وإنما كان مجبا للتراث الشعبي مفسرما بالاناشيد الشعبية •

وكان هررد باحث حركة لجمع الأغنية الشعبية ودراستها ، فهي في رأيه شعر جماعي تنعكس فيه نفسية الشعب • وكان هررد يحب الحياة البسيطة ويجهدها ويتوق الى بساطة الحياة البدائية والطبقات الشعبية ، وهو متأثر في هذا دون شك



طبقة بعينها دون أخرى بل عليه أن يكون أدبا للأمة كلها • واستل فرديرخ شليجل على رايه بأن شكسبير اعتمد على تقاليد شعبه المتوارثة فاستمتع بفنّه العامة والخاصة ، فشكسبير إذن قد كتب لأمة كلها • وبحث أدباء الرومانتيكية عن العناصر المشتركة بين الطبقات كلها وعن التقاليد التي تعارف عليها الشعب كله ونجد هذه واضحة في المقال الذي ختم به برنتانو كتابه يقول برنتانو : ان هدفه من جمع الأناشيد الشعبية تجميع صفوف الشعب الذي فرقته السياسة والخلافات الدينية في عصر جديد تحت راية واحدة ، وأكد برنتانو هذا أيضا في ندائه الذي أصدره سنة ١٨٠٥ لجمع الأناشيد •

وكان لاحساس الرومانتيكية بالتعاطف الكبير مع التراث الشعبي ونفورهم من المثل القديمة للأدب الرسمي أن أخذ بعضهم يقلل من قيمة الادب غير الشعبي • يقول شليجل في محاضرة له في برلين : « ان الطبقات العليا المثقفة في أمنا ليس لها ادب » • وهو يعني بهذا أنه لا يجد ضالته المنشودة في هذا الأدب الرسمي • ويقول بعد هذا « ان الشعر الأصيل حق الأصالة لا يمكن أن ينبثق الا من أعماق حياة الشعب » فالأدب الحقيقي عنده هو ما ينبع من الشعب ، وتجسيد الشعب

بصير أبناء قوميته • وهذا الدافع القومي جعل المفكرين يحاولون إبراز الطابع القومي للألمان • ومن ثم ظهرت كتب مثل كتاب فرديرخ لودفيج يان سنة ١٨١٠ بعنوان : دويتشس فولكشتوم وكلمة فولكشتوم التي تظهر في عنوان هذا الكتاب تعني « الطابع القومي الشعبي » أو المقومات التي تربط أفراد هذه القومية ولنسمع قول المؤلف وهو يعرف هذا التعبير في كتابه : « الطابع الشعبي القومي هو ما يشترك فيه الشعب وهو جوهره الكائن فيه ، هو قوله وحياته وهو قوة بقائه وطاقة استمراره ، وهو ما يجعل كل جوانب التراث الشعبي تعبيرا عن عقلية الشعب وشعوره وحيه وحقده وحسده وعقيدته ، وهو ما يربط كل أفراد الشعب بعضهم ببعض دون أن يفقدوا حريتهم واستقلالهم بوشائج كثيرة تصقلهم في وحدة وتناسق » والهدف القومي واضح في هذا فالبحث يهدف الى اظهار الخصائص العامة لأبناء هذه القومية وإبراز طابعهم الذي يختلفون به عن غيرهم • وحاول الأدباء اظهار وحدة الشعب ولكنهم وجدوا له أدبين ، أحدهما فردى يطلق عليه الأدب الفني والآخر شعبي ، وأزعجت الازدواجية في التعبير فرديرخ شليجل حتى انه اعتبر وجسودها دليلا على التحليل والانعطاف ، لأن الأدب الصحيح في رايه لا يجوز أن يكون أدبا طبقيا يتجه الى

والغنى بأدبه ظاهرة سائدة عند كل الرومانتيكيين .

وادت المقابلة والوازنة بين الأدب الفردي من جهة والأدب الشعبي من جهة أخرى أن تفصّر الرومانتيكية أن الأدب الشعبي خلق جماعي بمعنى أن الشعب بأكمله يلتقى في خلقه وإبداعه ولا فضل في هذا لفرد على آخر . والواقع أن الأدب الشعبي ليس إلا خلقاً فردياً لقي استجابة وتعديلاً من المتلقين ، فالقوة الخلاقة للشعب إنما تكمن في أفرادهم المتأثرين الذين يبدعون ما يتلقاه الشعب نلبية للرغبة والحاجة الكامنة في نفس الجماعة فالواقع أنه ليس هناك خلق جماعي بالمعنى الدقيق لهذا التعبير . وعلى كل فقد اعتقد أصحاب الرومانتيكية بوجود ما أطلقوا عليه روح الشعب واعتبروه كأننا متميزا يستطيع الخلق كما يستطيع الأفراد ذلك في الأدب الفني .

ولاحظ الرومانتيكيون أن الأدب الفردي متأثر بتأثيرات إجنبيه ، واعتقدوا أن الأدب الشعبي بعيد عن هذه التأثيرات ، وذهبوا أبعد من هذا إلى محاولة العثور على بقايا من العقائد الجرمانية القديمة في العقيدة الشعبية الألمانية وكان هذه ليست إلا انعكاساً لتلك ، وكلما زاد ولهم بالدراسة اتمعنوا في محاولة اكتشاف رواسب الماضي الجرمانى السحيق في الحياة الشعبية ، وأدى هذا إلى قليل من النتائج ذات القيمة وإلى كثير من المغالطات والتعميمات الساذجة .

وإذا حاولنا أن نلقى ضوءاً على ما قام به أصحاب الرومانتيكية من جهود في المأثورات الشعبية ، فلا بد وأن نذكر الأخوين جرم ، وينعتقد الرأي على أنهما مؤسساً دراسة اللغة الألمانية كما أن لهما فضل بداية المعجم الألماني الضخم فقد أصدر الأخوان جرم سنة ١٨١٢ مجموعة من القصص أطلقوا عليها اسم قصص خرافية للأطفال والمنازل ثم تلتها مجموعة أخرى سنة ١٨١٦ بعنوان حواديت ألمانية ثم أصدر يعقوب جرم سنة ١٨٣٥ كتاباً في « الميثولوجيا الألمانية » .

وكل هذه الكتب قامت على أساس جمع المادة من أفواه الرواة العارفين بالتراث الشعبي . وكانت فكرة الانتفاذ كامنة وراء حركة الجمع والتسجيل ، فقد ساد الاحساس آنذاك بأن هذا التراث - العبير عن جوهر الشعب ومعناته الجامع لأشغاته والمذكي للروح القومية فيه - مهدد بالفناء . وأمن الرومانتيكيون بأن حفظ هذا التراث ضمان لحماية الشعب من النفوذ الأجنبي ، وذلك أن الشعب إذ سبر غور نفسه وعرف وحدته وتأكدت له مقومات قوميته سيكون ذا قوة معنوية عالية أمام أي نفوذ أو سيطرة من الخارج وسيكون هذا خير مؤكد لوحده وضمناً لاستقرارها .

ثالثاً : « ويل » والقوانين الطبيعية للحياة الشعبية .

لعل من الطريف أن يكون المؤسس الحقيقي لعلم المأثورات الشعبية الألمانية ريل (١٨٢٣ - ١٨٩٧) أستاذاً بكلية علوم الدولة (التجارة والاقتصاد) بجامعة ميونيخ لا بكلية الفلسفة (الآداب) ومستشاراً للملك بإفريقيا في شئون السياسة الداخلية وهذا ما يذكرنا بشخصية يوستوس موزر - تناول ريل الحياة الشعبية بحثاً عن « القوانين » التي تسيطر على « تطورها » وينبغي أن نقف وقفة قصيرة أمام هاتين الكلمتين ، فالواقع أن الفكر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان في حالة ذهول وإعجاب وتطلع نحو العلوم الطبيعية لقد كانت العلوم الطبيعية قد أحرزت من التقدم ما جعل العلوم الانسانية تحاول اللحاق بها والتوسل بوسانها ووضع اصطلاحاتها .

فإذا كان علماء العلوم الطبيعية قد اكتشفوا في مجالات بحثهم وجود «قوانين» ، فقد حاول الباحثون في العلوم الانسانية أيضاً البحث عن «قوانين»

وفي غمرة البحث عن هذه القوانين تقدم ريل لبحث عن قوانين الحياة الشعبية أو على حد تعبيره عن « القوانين الطبيعية للحياة الشعبية » وهناك أمر آخر ينبغي أن نؤكد وهو أن

وعرضها عرضا واضحا تم دراستها بعد ذلك دراسة مقارنة • ويؤكد ريل أهمية المقارنة في مقاله « علم الماثورات الشعبية » اذ يقول : « ان هذا العلم ذو طبيعة مقارنة فقوانينه نستخرج بطريق المقارنة » • وهكذا نرى أن هذا العلم يقوم عند ريل على نهج تاريخي مقارن لاستخراج قوانين تطور الحياة الشعبية ، اما بقوات هذا العلم فهي في رأى ريل تتركز في بحث : الأصل واللغة والمعادن والبيئة السكانية وبحث هذه الأمور الأربعة يتيح في رأى ريل التعرف على قوانين الحياة الشعبية • وهذه القوانين هي عنده خير مقدمة لدراسة علوم الدولة والادارة •



النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأثرت بنظرية « النشوء والارتقاء » تأثرا بالغ المدي ، وبلغ الإعجاب بالدارونية مبلغا جعل كل علم من العلوم الانسانية يحاول أن يكتب تاريخا ، فكما درس دارون تطور الكائنات الحيوانية حاز علماء اللغة دراسة تاريخ اللغة ، وعلماء الادب دراسة تاريخ الادب ، ودارسو الفلسفة كتابة تاريخ للفلسفة كما عني الباحثون في الاقتصاد ببحث التاريخ الاقتصادي ودارسو القانون بتاريخ القانون ، وبصفة عامة فقد ظهرت « المدرسة التاريخية » في كل فروع العلوم الانسانية • ونادى ريل في هذه الاثناء (١٨٥٨) بعلم الماثورات الشعبية علما مستقلا ووصفه بأنه « علم تساريخي » قال ريل في بحثه القيم « علم الماثورات الشعبية » سنة ١٨٥٨ أن هذا العلم « شيء بدأ خلقه في المائة عام الماضية ولما يتم تكوينه الى الآن » ولا شك أن ريل يعنى بالمائة عام السابقة عليه جهود مؤرذ وهررد والأخوين جرم وغيرهم ، هذه الجهود التي قدمت معلومات احصائية عن الحياة الشعبية ومجموعات من الاقاصيص والامثال والملح وشذرات عن العادات والتقاليد الشعبية بيد أن ريل نقد الجهود السابقة عليه بأنها لم تخرج عن مرحلة جمع المادة الخام جمعا غير منهجي ، ولم تخرج قط الى بحث هذه المادة بحثا علميا • ونادى ريل في كتابه « دراسات حضارية » بضرورة بحث الحياة الشعبية على نحو علمي ، يقول : « ان مجرد معرفة حقائق عن الحياة الشعبية لا يعنى وجود بحث علمي عن الشعب ، فلا بد من أن يضاف الى هذا معرفة قوانين الحياة الشعبية وعرض مظاهرها عرضا متكاملا • وبلغت النظر في هذه العبارات قول ريل « قوانين الحياة الشعبية » • ويقول ريل في مكان آخر من نفس الكتاب : « ينبغي أن نخطو من الجزئيات الى الكل وأن يكون هدفنا اكتشاف فكرة عامة او طابع مميز للشخصية الشعبية ، وهذا في رأينا أهم من تسجيل رواية غريبة لكلمة عامية او لنشيد شعبي أو عادة » • فهو يرى اذن أن جمع المادة ليس هدفا في ذاته ولا بد من تقسيم هذه المادة

المأثورات الشعبية والإلهام الفنى

العادى من سلوك أو تعبير يحقق به ذاته الفردية والجمعية . ولم يكن مصادفة أيضا أن تظهر مجموعات كبيرة تنتظم الأغاني الشعبية والحكايات وكثيرا من العادات والتقاليد الشعبية وأدى هذا إلى محاولات كثيرة لتفسير هذه الظواهر واستخلاص مقوماتها وعناصرها والحكم عليها . والخروج إلى الميدان العمل فى نشر وإحياء تراثنا الشعبى اقتصر أولا على الأدب الشعبى وقد تمثل ذلك فى جهود كثير من الدارسين والباحثين .

ولكنه لم يلبث أن انتقل إلى الفنون الشعبية الأخرى ، وخاصة فى مجالى المسرح وفنون التشكيل . ومع أن حركة استلهم إحياء تراثنا الشعبى فى الميدان العمل لا زالت فى بدايتها فإن الجهود المبذولة توقفنا على نتائج تبشر بالخير .

ومن ينظر فى إنتاج أدبائنا فى السنين الأخيرة سوف يلاحظ أنهم قد احتفلوا « بالموال الشعبى ، فاستأثروا باهتمامهم ، وفننهم برموزه ، فانصرفوا إليه يستلهمونه ، ويضمّنونه أصصالحهم وخاصة فى المسرح . ونحن فى هذه العجالة نقصر نظرنا على الأدب المسرحى فى الآونة الأخيرة ، راجين أن يهتم الدارسون بتأثير المأثورات الشعبية فى فنون التعبير الأخرى ، من تشكيل للمادة ، وموسيقى ، وحركة وإيقاع .. وغيرها .

وتبدو ظاهرة استلهم المأثور الشعبى

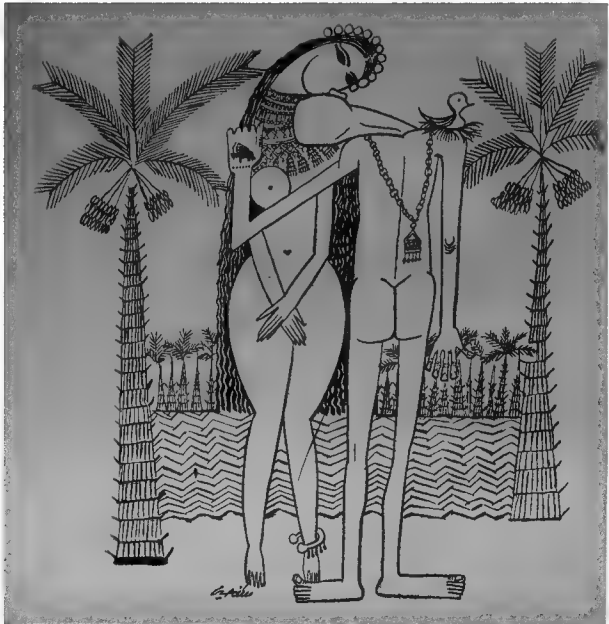
تنبه الساس من قديم إلى مأثوراتهم الشعبية ، فاعتنوا بها ، ولكن هذه العناية لم تكن مقصودة لذاتها ، ولم يحاول الذين جمعوها أو سجلوها أو أشاروا إليها أن يخضعوها لمنهج فى طبيعتها ، ومن ثم لم يشغلوا أنفسهم باستخلاص القوانين التى تصدر عنها هذه المأثورات من ناحية أو التى تسيى على تمييزها واستخلاص قيم الحسن والجمال فيها من ناحية أخرى .

ولكن العناية بالنظر إلى المأثورات الشعبية على أساس علمى لاشك جديدة ، ترجع إلى هذا العصر الحديث . ونحن نستطيع دون شك أن نرى العلاقة بين إحياء هذه المأثورات وبين الوعى القومى ، فما كان لها أن تبعث أو تدرس إلا فى ظل النهضة القومية التى عمت أوروبا وأمريكا منذ أوائل القرن ١٨ ، ثم انتشرت - ولا تزال - فى آسيا وأفريقيا خلال هذا القرن .

ويحدد الأستاذ « الكسندر كراب » مقاييس حركات إحياء التراث الشعبى العالم فى إطار موجتين متتابعتين ، أحدهما تلك التى صاحبت حركة اكتشاف الإنسان لنفسه (أوروبا بعد العصور الوسطى) ، والأخرى وافقت حركة اكتشاف الإنسان المفكر للرجل العادى (الثورتان الفرنسية والصناعية) .

ولم يكن من قبيل المصادفة إذن أن تظهر أفكار ومؤلفات تدعو إلى جمع ما يصدر عن الفرد^{١٥}

بہنام: احمد مرسی



شك الاضمار الأسطوري الذي يصفى حالة من السحر والتموضقين ، التي كان لها أكبر الأثر في احتلال الناس بهذه الأعمال ، واعتبارهم بها .

وقد شهد جمهور المسرح في مصر في الآونة الأخيرة عدة أعمال مسرحية اعتمد أصحابها على مواريل شعبية شائعة ، فجعلوها منها موضوعات لمسرحياتهم . فقد مثل « لنيل فاضل » مسرحيته « أدم الشرقاوى » ولنجيب سرور « ياسين وبهيه » ولشوقي عبد الحكيم « شفيقة ومتولى » و « حسن ونعيمة » غير أعمال أخرى يزعم أنه استلهمها أيضا من المأثور الشعبي مثل « المستخبى » و « ملك عجوز » ، « والخيال » .. الخ

وقبل أن نعرض لهذه الأعمال المسرحية لابد من أن نشير في إيجاز لبعض أشكال الاستيحاء الفني ، فقد يكون الاستيحاء بعرض الأسطورة أو المأثور الشعبي ، مع إبراز المضمون الانساني فيه ، أو تفسيره في ضوء قضايا معاصرة أو مفاهيم فلسفية يبتناها الفنان كما فعل سارتر في الذباب . وقد يستخدم الفنان في استيحائه الصورة التجريدية لعمل الملهم بما يتوافق والتكوين الذي ارتضاه لها من جهة ومن جهة ثانية بما يتناسب مع المضمون الذي يريده . وهناك شكل ثالث يتجلى في حضور النموذج أو المعنى الأسطوري في جميع أعمال الفنان وقد يتجرد هذا الحضور حتى يصبح فكرة أو رمزا يبنى الفنان عليه مفاهيمه .

وقد يقوم الفنان بخلق أسطورة جديدة ذات أبعاد شبه زمانية ومكانية تختلف عن الأبعاد الأصلية للأسطورة التي تتفق معها في المضمون ، أو أن يخلق أسطورة ذات معاني ورموز يتكرها بنفسه دون أن يكون لها وجود سابق .

فاذا نظرنا الى هذه الاشكال العامة للاستيحاء وحاولنا أن نصف أعمال كتابنا فائنا نرى من واجبا أن نعرض أولا للأفكار العامة في الأعمال الملهمة ، ثم ننتقل بعدها الى الأعمال المستلهمة .

والعمل المسرحي الذي نعرض له الآن هو ،

واضح في كثير من انتاج الادباء والفنانين في العالم كله ، فهم يأخذون الموضوع القديم ليضيفوا اليه تفسيراً جديداً ملائماً لواقعهم النفسي والاجتماعي ، أو معبراً عن نظرة خاصة تجاه الحياة والعصر ، أو غير ذلك من المواقف والسمائل التي تميز كلا منهم . ونحن نذكر من سبيل المثال ، لا الحصر ، ما فعله « جان جيروود » حين اتخذ « الكترا » رمزا لا للانتقام وحده كما فعل القدماء ، بل للعدل أيضا ، وضمن مسرحيته نقدا للحياة والمجتمع في فرنسا في فترة ما بين الحربين ، نقدا للسلطة ، ورجال الدين وغيرهم .. وكذلك فعل « جان بول سارتر » في مسرحيته « الذباب » فقد جعل من « أوريست » (شقيق الكترا) البطل ، ولم يقف عند فكرة الانتقام من الأم الخائنة ، أو فكرة تحقيق العدل ، والنقد الاجتماعي والسياسي كما فعل « جيروود » بل عني بفكرة الحرية الإنسانية التي جعلت « أوريست » يقف موقف الثائر على « زيوس » المعارض له ، والتي تجعل الانسان الحديث يقف ثائرا على كل شيء ، غير محتفل بشيء الا بحريته التي تجعله انسانا يحيا ليفعل ما يشاء أن يفعل .

ومما هو جدير بانفكر أن استلهم المأثورات الشعبية ليس وليد هذا العصر كما قد يتبادر الى اذهن ، وإنما هو قديم جدا احتفل به شعراء اليونان القدماء ، فان « أيسخولوس » وسوكليريس ويوريبيدس قد عرضوا لحياة الابطل والانه على المسرح في أعمالهم ، كما فصلوا عن الكترا واجسامهم وكنيتهم سترأ زاوريس » . وكما فعلوا في قصة « أوديب » وهي التي أثرت في أعمال كثير من الأدباء بعد ذلك مثل « درايدن الشاعر الانجليزي » ، والفيلسوف الإيطالي ، وكورفي الفرنسي وكذلك فولتير ودي سيبي وشيبييه ، وأندريه جيد ، وجان كوكتو وتوفيق الحكيم وغيرهم مما يضيق بنا المجال عن حصرهم . وهكذا فان هذه الظاهرة قد اتاحت للفنانين أن يجنوا في المأثور متلهلا سحيا ينهلون منه ، ويعبرون به عما يريدون ، وهم في ذلك يستقلون دون

مع بطل القصة التي يحكيها الموال ، لكي يبينه يعبر عن المضمين الجديدة التي يربد التعبير عنها ، ومن ناحية الشكل فقد أفاد أيضا من الموال إذ أنه كان يستحدث في بعض الأحيان نوعا من التوازي الفني بين الموال وبين نعتت أنقى يطور على المسرح .

ويبدد العمل النائي الذي نعرض له وهو مسرحية « ياسين وبهية » يتفق في المضمون الذي يراد التعبير عنه مع مضمون المسرحية السابقة ، فهي كسابقتها تعتمد على موال شهير بنفس العنوان ولكنه يختلف عن موال « أدهم الشرقاوي » في أنه يحكي عما حدث بعد مقتل ياسين .

والذي يبدو هو أن ياسين كان هو الآخر خارجا على القانون ، وأنه قتل في النهاية ، وليس بين أيدينا - في الحقيقة - ما بيننا على تكوين رأي صحيح ، من وجهة نظر وقائع الأحداث .

وعلى أية حال فإن القصة الشعرية التي رسمها « نجيب سرور » والتي أختنت شكلا دراميا تصور « ياسين » تصورا آخر ، وتجعله يعبر عن مضامين ثورية جديدة ، كما أنها تدور فوق أرض أخرى اختارها المؤلف لأنها أكثر تشخيصا للمضامين التي يريد لها ، أنه يحكي عن « بهوت » ويوجه حديثه :

للعسال .. للزراع ..

أقص للسرائيا للجياع

للكادحين تحت الشمس ..

للسانين فوق كل أرض

للزاحقين في السهول ، في الأدغال ، في الجبال وهو يعتمد في قصته الشعرية على السرد الذي تتخلله جمل حوارية قصيرة لا تشكل مواقف مسرحية متكاملة ، أو حدثا دراميا ناميا . ويحافظ على الشكل المألوف للراوى الذي تعرفه مجتمعاتنا الشعبية ، فهو يعرض على لسان الراوى للشخصية الرئيسية ليعبها من الخارج ، ومن الداخل ، ويجمع في يده خيوطا ثلاثة تتداخل معا ، يصل الخيط الأول بين ياسين والأرض ، ويصل الثاني بينه وبين الباشا الاقطاعي ويصل الخيط الأخير بينه وبين

مسرحية « أدهم الشرقاوي » والمسرحية تأخذ اسمها من الموال الشهير بهذا الاسم ، وعلى الرغم من أن أدهم الشرقاوي عبد مجرما من وجهه بطلته ، وشجاعته . فالموال يمثل بطولة المعروف ضد القانون الوضعي . ان أدهم يابى الاعتراف بأن ولى القصاص هو الدولة ، ومن ثم فإن الصراع الأساسي في القصة يطور حول هذا السؤال .. من هو ولى القصاص .. الانسان أو الدولة ؟؟ وبالطبع فإن الموال يجيب ببساطة .. ان الانسان هو ولى القصاص ، ذلك لأن الدولة في ذلك الحين لم تكن دولته ، ولم يكن القائلون على أمره من مواطنيه فقد كان الذين يتحكمون في مقدرات أموره غرباء عليه ، بعيدين عن قلبه ونفسه وعقله جميعا . من هنا انطلق الناس يتغنون بأدهم فقد كان بالنسبة لهم تجسيدا حقيقيا لما يعتدل في نفوس كثير منهم .

ويسرد الموال مغامرات أدهم ، وينتهى بمقتله بعد أن حاصرت قوات الحكومة بعد أن وشى به صديقه .

ننتقل بعد ذلك الى المسرحية لنرى ماذا أفاد المؤلف من الموال ، انه يصور قرية تعيش تحت سلطان أحد الاقطاعيين (عارف باشا) ، الذي ينكل بأهل القرية ، وبكل من يقف حجر عثرة في سبيل تحقيق مطامعه ، وفي هذا الجو ينشأ أدهم في كفالة عمه (سالم) بعد أن راح أبوه ضحية نظم الاقطاعي المستبد ، وكما سنرى بعد ذلك اذ يربح (الباشا) سالم الشرقاوي لأنه يعرقل تنفيذ مشروعاته ، وبإزاحة سالم من طريق (الباشا) لا يبقى غير أدهم لكي يحسم حدة الصراع بين الاقطاعي وبين أهل القرية ، والمؤلف يركز على أدهم فيجعله بطلا ثائرا على الظلم والاستغلال ، لصالح أهله .

لقد اعتمد المؤلف على قصة الموال ، ولكنه لم يأخذ منها كثيرا ، انه يستغل القصة أو الموال ليصمم منها أرضية تقف عليها الأحداث الجديدة ، والعلاقات الإنسانية المستحدثة ، ولم تقف استفادته من الموال الشعبي عند هذا الحد ، بل انه أفاد أيضا من تعاطف الجمهور

بهية • وثالث هذه الخيوط جميعا ليلتحم الذاتي الشخصي ، بالواقع الاجتماعي الخارجي ويتمثل الصراع حدا عنيفا بين الحب والكره الحب للأرض ولبيهية ، والكره للاستغلال والاقطاع •

والموقف الذي يريد المؤلف التعبير عنه هو علاقة الإنسان بالمجتمع ، فهو لا يهتم بالمصير الفردي بقدر ما يهتم بمصير الجماعة كلها ، ومن هنا لا يظهر الحب فرديا يعبر عن نوازع فردية وإنما يستخلصه « نجيب سرور » ليعمق عن طريقة حدة الإحساس بالظلم في نفس بطله ، ثم ينطلق منه الى التأكيد على ضرورة الثورة التي يجب أن تكون هدف كل « بهوت » في مصر •

أما العملان المسرحيان الثالث والرابع اللذان تعرض لهما بعد ذلك فهما (شفيقة ومتولى) ، و«حسن نعيمة» ، وهما يعتبدان أيضا على الموالين الشهيرين السابقين بعد موالى « آدمم الشرقاوى » و « ياسين وهبية » • والموال الاول (شفيقة ومتولى) يحكى قصة الثار للعرض ، فمتولى سجين التقاليد التي تتحكم في عادات الناس ، في أعمالهم ، وشفيقة قد خرجت على هذه التقاليد ومن ثم وجب الاقتصاص منها بعد أن لحق العار أباهما وأخاها وعائلتها كلها ، وولى اصحابها هنا لما هو فى غير من المواقيل ، نيس القانون الوضعى ، ولكنه العرف الذى يرمى سلوكا معيناً ، ونتيجة محددة ازاء مثل هذا العمل الذى آتته شفيقة • والموال يتخذ من مصيد مصر فيما بين أسسقوط وجرجا ، مسرحه الذى تجرى عليه أحداث قصته •

وتأخذ المسرحية الخط الرئيسى من الموال شفيقة قد سقطت ، ولكنها لم تسقط برغبتها أو بأودتها ولكنها دفعت قسرا الى السقوط لتفى بدين يتقل كاهلها ، لم تف به من قبل • أن القدر هو الذى ينشر ظلاله القسامة على الجميع ، ولابد من السقوط ، وإرتكاب الخطيئة التى لا تكاف من قبضتها • ومتولى فى المسرحية ليس ذلك المنتقم القصاصى القلب الذى جاء ليقتل اخته كسبا فى الموال ، ولكنه قد جاء ليخلصها من ذلك المكتوب الذى يجثم على

صدرها • • ليخلصها من جميع الحياة التى دفعت بها الى هذا الموقف • وتكاد صودة « شفيقة ومتولى » تشبه الى حد كبير صودة « الكتروا وأوريست » فالكترى تنتظر أخاها أوريست لكي يخلصها من أمهما التى خانت أباهما ، وقتلته بساعة عشيقها •

وتسمى مسرحية « حسن ونعيمة » فى نفس الخط الى حد ما ، وهى بالطبع تستلهم الموال المشهور بذلك الاسم أيضا ولكن التركيز هنا على « المفسد والمكتوب » أكثر مما هو فى المسرحية السابقة ، ربما لأن الموال يركز على « المقدر والمكتوب » أيضا ، فهو العامل الرئيسى المؤثر الذى يوجه مصائر أبطال القصة •

لو كنت أعلم بأن الوعد مدامى لآكنت أطلع ولا أخطر قط من داري وأرضى بقليله ، وأقول للقلب متداری داری على بلوتك ياللى ابتليت داری والقصة هنا تدور حول حب « حسن المخنوتى » لنعيمة • وانتقام أهل نعيمة من حسن • الذى سسار الى حقه بإرادته رغم معرفته بما ينتظره ولكنه :

قال حبيبت مايبدى والوعد غطى عليه غصب مايبدى

ياوقفة الشوم وأنا الى جلبيتها يبدى وعدك ومكتوبك ياقلبي منه تروح على فين واللى انكتب على الجبين لازم تراه العين ويتكرر الحديث عن المقدر والمكتوب فى الموال أكثر من مرة ، فهو الذى ساق نعيمة لتحب حسن ، وهو الذى ساق جثة حسن لكي تعود الى بلده بعد مقتله ، وهو الذى جعل ابنة عمه تذهب الى الموردة لتعلم جزار الماء • •

خذوا الجثة وزاحوها فى وسط الموج وآهو بيجرى • •

مسير القريب يروح بلده • •
وفضلت الجنة تعوم وترسى • •
لما رسى على موردة بلده • •

وينتهى الموال بهذه الوصية التى أراد بها الراوى أن يجمع خيوط الموال • وأن يخلص أحداثه •

وأوصيك ياغريب ماتحب بره عن بلدك • •

نوب يا غريب وتَحْزُنْ عليك بلَدك ٥٠
وتحليل يحوي ان الحين وصلوه بلدك ٥٠
ولما فعل الاستاذ شوقي عبد الخليم من
قبل في « سميع ومتولى » ، فانه في « حسن
ونعيمة » قد اسقط كثيرا من تفاصيل القصة ،
وان احتفظ في حلقه الصبورة التي رسمها
بذل مقامات القصة ، فالمسرحية تبدأ بحيت
نوحى للجمهور بما حدث في رموز بسيطة فالام
تجرى خلف الديك لتمسك به وتعلمه للذبح ،
وإدبكت بطبيعة الحال يرمز الى حسن ،
ونعيمة تقف على السلم لتشاهد ما تفعله أمها
كما حدث بالضبط يوم مقتل حسن ، والأب
غائب عن الدار ، لم يشهد ذبح الديك ، كما
لم يشهد ذبح حسن ، ولكنه يعرف ما يحدث ،
ويعلم به ، ويحدد مايجول في نفس نعيمة من
احساس بفضاعة الجرم الذي ارتكب رغم مرور
سنوات طويلة عليه خيوط الصراع في
المسرحية . ان المؤلف لا يريد أن يعرض لنا
ماحدث في القصة التي استلهمها ، وانما يركز
على تأثير ما حدث على كل شخصيات
مسرحيته . وهو من هذه الناحية يبدأ من حيث
انتهى الموالم .

وتتفق هذه المسرحية في مضمونها الرئيسي
مع الموالم في انتر كين على دور «المقدر والمكتوب»
في تحديد ماهية المسؤولية ، والحرية ٥٠ هل
يظل الانسان يجتر ماضيه ، نادما ، ملقيا
بتبعة أفعاله على غيره ، أم ينفذ الماضي عنه ،
يحب اعطى في حاضره ، نحو المستقبل الذي
يصنعه بيده .

المعجوز (٣) : وايه الى كان في ايديك
تعمليه ٥٠ تمنى المكتوب ؟ !

نعيمة : دا لازم يتمنع ٥٠ (تتوقف) أصل
المكتوب دا وحش ٥٠ سجن ٥٠ ومفيش مكتوب
من برانا ٥٠ احنا اللي بنمشي له برجينا ٥٠
(فترة) ٥٠ وحسن جه للموت ٥٠ (باتهام)
سيفاه هنا ع السلالم ٥٠ (تواجه السلالم)
شفتها بعنيه دى رسمعت صراخه بودانى وهو
بيلطش في الحيطان ، ومايعطتش عشان
المكتوب ٥٠

انه يجيب على السؤال على لسان نعيمة ،

وسمه رغم ذلك يصور نعيمة وغيرها من أبطال
اعماله على أنهم أشخاص مسئولون إرادة ،
محضون راحل مشترك في الخطأ حتى لو لم
يشترك فيه ، ولان الخطيئة الأصلية هي التي
تحدث في مصير الانسان ، ونسيطر عليه .
ان كل شخصية تتعرض من مسئوليتها فيما
حدث ، وتلقى تبعه على غيرها ٥٠ شقيقة تلقى
التبعة في سقوطها على عاتق هنادى ، والأب
والام في « حسن ونعيمة » يعتبران نعيمة هي
المسئولة عن مقتل حسن ، وهي بدورها تلقى
الثلوم ، والخطأ على حسن لانه هو الذي سعى
الى حتفه رغم معرفته بما ينتظره ٥٠ وهكذا ٥٠
وملاحظة أخرى لاشك تظهر في مسرح شوقي
عبد الحكيم هي أن شخصياته رغم محاولاتها
الخلاص من أسر الواقع أو المقدر ، الا انها
تبدو غير جادة في محاولاتها للخلاص ، فالذين
يطلبون الخلاص ، ينتظرون مخلصين لن يأتوا
وهم اذا أتوا ، انما يأتون فيما يشبه الحلم ،
ولا يأتون في الحقيقة ، ومن هنا فانهم في
النهاية يبدون وكأنهم يضررون بأذرعهم في
الهواء حتى تخور قواهم ومن ثم يستسلمون
للأمر الواقع . ويسيطر أيضا على الجو العام
لأعماله جو سوداوى قائم متشائم ، يحسبه
خطا جوا مصريا ، ومن هنا فهو يزعم دائما أنه
ينشئ مسرحا مصريا أصيلا في شخصوه ،
وفكرته ، وتقديمه ، وعامة ؛ في إطاره الخارجى
والداخلى على السواء . وذلك على الرغم من
تاثيره بتشكيكة كبرى من المذاهب المسرحية
المختلفة ، قديمها وحديثها على السواء ،
واستخدامه لعناصر أجنبية في مسرحه .
فالأقنعة ، والكورس ، والخسوف المتداخل ،
والجمل المقطعة ، والتكنولوجيا الداخلية ٥٠٠
الغ لاشك انما دخلت الى مسرحه من تجارب
المسرح العالمى الطويلة ، منذ المسرح اليونانى
القديم ، حتى الآن ٥٠

والظاهرة الأخرى التي تلفت النظر هي
غلبة الحس التشكيلى عليه ، فالحلقة مجيدة
في مسرحياته ، لا تنمو ولا تتطور ،
وشخصياتها نمطية ، وعلى ذلك فان المسرحية

نبدو مسطحة ، تسير في خط واحد ، وتسيطر على صاحبها فكرة واحدة هي أنه ينشئ مسرحا مصريا شعبيا أصيلا .

وقبل أن نخلص إلى محاولة تصنيف هذه الأعمال ووضعها في مكانها من استلهم الماتور الشعبي نعرض مسرحية غربية ترجمت حديثا وقدمت على مسرحنا هذا الموسم ، هي « جسر آرتا » وهي تعتمد أيضا على أغنية شعبية يونانية ، وتستلهم عادة شعبية مأثورة أيضا ، **وعلى الرغم من ذلك فإن « جسر آرتا » مؤلف المسرحية قد سلك أنفوسه بقصة هذا الجسر على قضايا إنسانية شغلت الإنسان من قديم وما زالت تشغله إلى الآن ... وسوف نقل تشغله في مستقبل حياته .. إنها قضايا الحرية والعدالة والمسئولية .**

إن المسرحية تحكي قصة ذلك « الجسر » الذي أراد أبناء « آرتا » أن يقيموه على نهر مريتهم . فهم يبنون الجسر طوال اليوم ، ليصبح أنقاضا في اليوم التالي ، وكان قوى شريرة تتحداهم ، وتفسد عليهم عملهم : خمسة وأربعون بناء .. ومن الصبيان ستون ..

مضوا يبنون على نهر آرتا جسرا .. حيلة الأيام يبنون .. ثم يسمى بالليل نهارا ..

إنهم تصودوا أن يضحووا بزوجين من الدجاج ، يذبحان لتسهيل دماؤها فوق موقع البناء ، تيمنا واستبشارا بقوة البناء ، وصموده ، وهي عادة استمرت عندهم منذ أسلافهم الأوائل . من هذا التقليد انطلق « جورج ثيوتوكا » ، ففي مفهوم التضحية هذا تتركز خيوط الصراع ، ومنه تبدأ « أن رثيس البنائين » مطالب لكي يرتفع جسره بأن يضحي بزوجه الطيبة التي يحبها حبا جما ، أو أن يصرّف النظر عن بناء الجسر ، فهو لن تنهض له قسامة إلا بدفن الزوجة الجميلة تحت أنقاضه . وكبير البنائين في حيرة من أمره ، فما من سبيل للتوفيق بين بناءه للجسر ، وعدم قتله زوجته . **إن « ثيوتوكا » يصور هنا معنة الإنسان ... الإنسان الذي يتصف بالحرية ،**

ويقف بحريته هذه في مواجهة القدر .. إن الحرية هنا هي بؤرة الصراع إذن ، ولذلك نرى كيف يعقب عنسد حسد الصراع بين مايثله الجسر ، وما تمثله الزوجة في نفس كبير البنائين ، ولكنه يركز هذا الصراع في سحنة الإنسان الذي يعبت عن حريته ، الذي يريد أن يخطط لوجوده ، ومستقبله بمطلق إرادته . ولذلك فإننا نفهم إلى أي حد وصل الصراع في نفس كبير البنائين عندما يصرخ : **الأدوات .. الجير .. الملاط ..**

ليس الذنب ذنب أحد .. أيتها الروح الضائعة

هيا تعالوا بنا لننتهي .. لننتحرر .. تعالوا بنا لننجو .. لنعد بشرا من جديد . وعندما يقول :

هيا .. هيا .. عمل .. حرية هيا طريقة أخرى أيضا

في سبيل مشروعا الكبير .. في سبيل حريتنا الغالية .

ولكن هذه الحرية الجوفاء تقضي عليها كلمات « المساعد » عندما يقول « لنسجوز » المفجوعة في ابنها ، « للضرورة أحكام ونحن أذاتنا » ، وهكذا يتبدد تساؤل كبير البنائين . « السننا رجلا أحرار أقوياء » ..

السننا شعبانا غير هيا بين تجرى الفتوة في دماننا ..

إسبطوا الشراع .. لتحميا الحرية ..

والحقيقة إذن أنه قد فقد حريته ، وأصبحت الحرية والعدالة مجرد كلمات جوفاء لا معنى لها ، وذلك على الرغم من أن « ثيوتوكا » يصر على أن الإنسان حر ، مسئول عن أفعاله فالزوجة قد ذهبت إلى حنفها بحض رغبتها ، وهي تعرف مصيرها تماما ، ولكن « للضرورة أحكام ونحن أذاتنا » .

وإذا كان « ثيوتوكا » قد استلهم العادة والأغنية الشعبية ، فقد جعل الأغنية تصاحب الحدث الدرامي أيضا ، بحيث تعد الكلمات صدى له ، وروحه النابضة .. إن « الأغنية تعرف كل شيء .. كانت هناك .. وهي الآن على كل لسان .. بالأغاني الشعبية والحواديت

مصر أو اليونان أو في غيرها ، مع الاعتراف بالطبع بتفاوت اتقان كل منهم لأدائه التي يعبر بها . ولا يفوتنا أن نشير إلى أعمال بعض كبار الكتاب الذين لم نعرض لهم لضيق المجال ، « فايزيس » لتوفيق الحكيم مثلا كانت اطارا لمرض أفكاره الفلسفية والاجتماعية وفكرة الحب والوفاء .

أما مسرحية « شفيقة ومتولى » و « حسن ونعيمة » فهي تسير في خط واحد أيضا يتفق مع فكر مؤلفهما ، فالضمون أو النموذج الذي تقوم عليه المسرحيات يظهر حتى يكاد يصبح فكرة أو رمزا يبنى عليه المؤلف مفاهيمه ونظراته الخاصة .

وهكذا فإن حركة إحياء التراث الشعبي واستلهامه ، وتطويره لا تقف في رأينا النكوص عن غايات التقدم ، مهما قيل بشأنها ، أو كانت لما تنفج بعد النضج الكامل ، إلا أن لهذه الحركة في الواقع أثرًا كبيرًا من الناحية القومية والفنية . ففي إحياء التراث الشعبي محافظة على كيان الأمة ، وتقاليدها التي هي أبرز مقومات شخصيتها القومية . كما أن التراث الشعبي ، في زاخر ، وهو نبع لا غنى عنه للأعمال الفنية سواء في مجال الأدب أو الفنون الأخرى . ونحن إذا كنا نقتصر إلى مدارس فنية متميزة بشخصيتها القومية ، وأصالتها التي تستمدّها من أصالة البيئة والمجتمع التي تنفج على أرضها ، إنما يعود في الحقيقة إلى أننا لم نهتم بتراثنا الشعبي إلى الآن الاهتمام اللائق والجدير به .

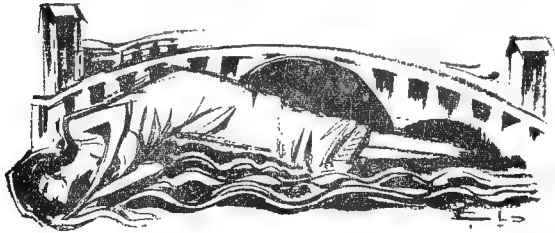
والأمثال ليست مجرد كلمات تروى أو تنشر . بل هي في الواقع نبع لحكمة لا تنضب ، وتحتوى على حقائق تتناقضها الأزمان . « (١) وقد استغل ثيوتوكا الأغنية ليفسر بها المأساة الإنسانية ، ولعلها تبلغ روعتها في هذا المقطع عندما يصور عازف العود ما آل إليه حال كبير البنائين بعد أن تحققت نبوءة المعجوز ولعنة الجحيم ، وتذكروا له ، وأنكروه ، وأنكروا ما أتاه من فعل يقشعرون منه الآن .»

من ذا الذي أشعل النار في البستان . . .
فاحترق سواد الكرمة واحترق البستان . . .
واحترقت أيضا الشجرتان الشقيقتان . . .
الأولى احترقت وسقطت . . .
والثانية احترقت وظلت قائمة . . .

تلك التي احترقت وسقطت انتهت متاعبها
أما التي احترقت وظلت قائمة فالتعاب
كانت أمامها كثيرة . . .

فكل من الزوجة وكبير البنائين قد قتل . . .
الزوجة ماتت فعلا ، أما هو فميت حتى والبطل
هنا إذن هو الإنسان . . . الإنسان الذي أقدم
على التضحية ففقد حريته مما دعاه إلى أن
يصبح . . . « تعالوا بنا ننجو . . . لنعد بشرا
من جديد » .

وهكذا فإن النظرة العابرة لهذه الأعمال المسرحية تضع مسرحيات « أدهم الشرقاوى وياسين وبهية ، وجسر آرتا » في خط واحد فقد استلهم مؤلفوها المأثور الشعبي مبرزين المضامين الإنسانية في ضوء القضايا المعاصرة التي تثير النقاش في المجتمع الآن ، سواء في



العجوز السمطاء

بينما كان رجل أعمى «مكافوه»
يتخبط في طريقه في (ماتاسو)
أبصرته عجوز سمطاء فتظاهرت
بالعطف عليه ودعته للاقامة معها
في بيتها الواقع بالقرب من
سور المدينة .

: اني أقبل دعوتك وأرغب في الحياة
معك وليس معي الا هذه السحابة
وبها دجاجة وقبل أن أنصرف
متسولا أوصيك بالدجاجة خيرا ،
والحافضة على ما تضعه من بيض
(ولم يكدا لأعمى يفادر المنزل حق
ذبحت العجوز الفرخة والتهمتها
ومضى من اليوم أكثره ، ففساد
الأعمى وسأل عن دجاجته ؟

المجوز : ثعلب جاء واختطفها .

الأعمى : سيعوضني الله خيرا منها (وخرج
يسعى وراء رزقه فعاد ومعه ماعز

الأعمى



(1) كثيرا ما يخطئه كتابنا ويكتبون هذا اللفظ الذي يطلق على لغة مجموعة من القبائل النيجيرية وغيرها، كما ينطقه ويكتبه الأوربيون أعني (هوسا) وسوايه كما جاهدنا في المراجع العربية القديمة التي وضعها علماء غرب أفريقية (حوسي) بألف جمالة



قصة واقعية من الأدب الشعبي باللغة السواحلية نقلها إلى العربية الدكتور فوزي حسين علي

فانتهزت خروجه من الدار وباعتها
لجزار وعياد الأعمى فأخبرته أن
ضبيبعا (كرا) اقترسها فأسف
منها .

وعاد ومعه جمل فندست العجوز
له سماء فبذت على الجمل علامات
الضعف وانقادا للجمل من الموت
دعت الجزارين فنحروه ووضعوه
أمام مدخل الدار ولما زجع الأعمى
اصطدم بالجمل وطمه خطبا وضعت
العجوز أمام المدخل فأنبها على
فعلتها .

العجوز : أ رأيت خطبا له رأس وسيقان .
الأعمى : وكيف هذا ؟

العجوز : ان الخطب هو جملك ، وقد نفق
الجمل ، لأن الذي وهبه لك اختار
لك جملا مثقنا بالرماح .
(فتحسسه الأعمى)

الأعمى : سيعوضني الله خيرا منه .
(وخرج الأعمى الى حال سبيله،
فاتجه الى القصر الملكي ، وصادف
هذا اليوم أن كانت بالقصر وليمة
كبرى ، وازدحم القصر بوفوده

منزله يعطر المدينة • وعرضت عليه الفتاة) •

الشباب : انك تساليني عن البقية الباقية من ميراثي عن أبي ، فمن هي الفتاة التي ستحضرنيها لي ؟ اني أعرف جميع بنات الهوى (كاروا) في المدينة ، ولا أريد (كاروا) أخرى ؟

المعجوز : انها فتاة ليست من بنات الهوى ، تمتاز على سائر فتيات المدينة ، من هي هذه الفتياء ؟

الشباب : انها عذراء لم يمسسها بشر •
المعجوز : ما زلت محتفظا بجزء كبير من ميراثي •

المعجوز : ان الملك أهدي هذه الفاتاة الجميلة بمناسبة الوليمة الكبرى - الى رجل يجب ألا يستحوذ عليها •

الشباب : سادفع لك مائتي ألف (كوري) •
المعجوز : سبستكون الفتاة خبير متعة لمن يقتنيها ، سيتمتع بها كل يوم ، ولن يشتهي غيرها •

الشباب : سأقترب من أسدقائي مالا ، لأنني أريد أن أقدم لك خمسمائة ألف (كوري) •

المعجوز : هل ستحصل على المال ؟
الشباب : سأرسل لك رسلا بالمال •
المعجوز : هذا جميل •

(وعادت المعجوز الى الدار وجلست الى الفتاة الجميلة ، بجوار سريرها وتبادلتا الحديث)

الفتاة : من سيتزوجني • • أهو الأعمى ؟
المعجوز : اني أعرف شابا طويل القامة ، جميل المحيا ، يده ناعمتان ، ووجهه يشبه وجه امرأة عربية ، (شسوا) وهو غني ، وتغوح رائحة ماء الورد من داره ، فتعطر المدينة ، ويأكل وأهله يوميا لحما طيبا ، كما يمنع عبيده نساء وجميع نساء المدينة يعيشقنه ، ويتمنين الوصول اليه أما بنات

الزوار ، فلما فرغوا من الطعام ، وزع الملك الهدايا على ضيوفه ، وشاهد الأعمى جالسا عند مدخل الجواز ، فامر بأهائه جاررية حسناء ، ليتزوجها ، ورجا الملك الله أن يحسن جزاءه نظير عطفه على الأعمى • فلما حضر الضريح الفتاة الى الدار ، أخبر المعجوز قصتها وأنه سيتأهل بها ، ورجاها العناية بها ، حتى يشتري لها ثوب الزفاف وبعض الهدايا) •

المعجوز : سأبذل قصارى جهدي للعناية بها ، وستلمس هذه العناية عند عودتك •

الأعمى : الله يشهد • حافظي عليها من أي حيوان مفترس ، أو من رجل يبشى حيازتها ، واني أمل ألا أفتقدها •

المعجوز : لن يفتريسه حيوان ، ما لم تعتبرني أنا ذلك الوحش الضاري كما لن يحصل عليها رجل ، مالم أسلمها له بيدي ، وعند ذلك سأكون أخبرت من إبليس اذا ما أضمت هذه الفتاة •

الأعمى : ان أحدا لا يعتقد أنك أكثر لؤما وأشد فجرا من إبليس • هناك الفتاة •

(تناولتها المعجوز وانصرف الأعمى الى حال سبيله)

المعجوز : أيتها الفتاة انك جميلة جدا ، ولقد وعدت الأعمى أن أعني بك أتريدين الزواج به الليلة ؟

الفتاة : هذه رغبة الملك ، واني أريد الزواج •

المعجوز : انتظري قليلا

(وأغلقت المعجوز باب الدار على الفتاة ، وتوجهت مسرعة الى شاب ثري ، حسن البزة ، جميل الهندام ، اشتهر بقضاء الليالي في صحبة الفتيات الجميلات ، كما أن عبيق ماء الورد الذي يرش به

الهورى (كروا) فهن على استعداد لأن يقدمن له مالا كثيرا ، اذا ما سمح لهن بزيارته • وقد سألنى الشاب عما اذا كنت أعرف فتاة جميلة شابة لكي يقترن بها •

الفتاة : هل يقطن هذا الشاب هذه المدينة ؟

المعجوز : نعم ، ثم يا فتاتي الجميلة : ألا تعلمين أن هذا الأعمى فقير جدا ، ولا يملك شئى ثقىر ، وهو يخرج يوميا مستجديا ؟

الفتاة : انى أعلم هذا •

المعجوز : لقد رأيت الأعمى ، كما رأيت كيف أنه يرتدى الأسماك ، ولملك شعاهدت كيف تملأ الجروح والكدمات ساقيه وقدميه وكنتفقه • انه أعمى ، يصطلم فى طريقه بالأحجار والأشجار والجدران •

الفتاة : انى أعرف هذا •

المعجوز : واذا ما حصلت على ثوب جميل ، فلن يراه الأعمى ، واذا ما صغفت شعرك فلن ييصره ، كما أنك اذا تحدثت اليه فلن يسمعك ، لأنه دائم التفكير ، مهموم ، مشغول بالاستجداء ، للحصول على طعامه وطعامك ، واذا يكتب ضربك قائلا لك : كيف تبتكين وأنت تبصرين؟ انى فقير وأعمى ولا أبكى • • ا واذا ما رزقك الله اطلقا لا تركك قائلا : كيف أستطيع الحصول على طعام يكفى الجميع ؟ كما انه • • يرسل هؤلاء الأطفال الى الشوارع مستجدين • • تعرفين هذا ؟ (ألقت الفتاة بنفسها على الأرض ناكية)

الفتاة : أمى المعجوز • أرجوك • أرجوك • أرجوك • خذنى بسرعة الى الشاب •

المعجوز : انتظرى قليلا • (خرجت المعجوز واحضرت لها

مسحوقا (كاتميرى) ، لتزين به جبينها ، وكحلا - كولى - لعينها وتوبا وشالا) •

(اما الشاب فقد طاف فى احياء المدينة مستمعيا بأصدقائه ، لأعارته ما هو فى حاجة اليه من مال ، منيا أولئك الأصدقاء بأنه سيحصل على فتاة جميلة جدا •

فاستدان منهم ما استدان ، وأضاف الى المبلغ ميثراه ، ودعا بعض عبيده وأرسل معهم المبلغ الى المعجوز • كما أرسل لها أيضا أربعة انواب ، وعقدين من اللؤلؤ فأخذت المعجوز المال ، وخبأته وأعطت الفتاة ثوبا وعقدا ، وطلبت اليها التزين بها ، لأنهما هدية من الشاب اليها ، فازدادت جمالا وأناقة)

الفتاة : أرجوك أيتها المعجوز ان تسرعى بى الى هذا الشاب الجميل •

المعجوز : هيا بنا • • ولا وصلت دار الشاب أحسن استقباليها ، ورجا أصدقائه التخلص من المعجوز وطردوها • فأجابته : ستحتاج الى وتطلبينى ، وانصرفت •

الأعمى : (وفى المساء عاد الأعمى الى الدار وقد أحضر معه ثوب الزفات وطعاما ودخل غرفته)

الأعمى : بنيتى : أين أنت ؟ بنيتسى ألا تريدني تحيتى ؟ بنيتى : هل أنت خجل ؟ انى لا أطلب منك كلاما • • ساجدك بالرغم من فقدان بصرى •

(ثم جلس على السرير وأخذت بتحنسسه)

الأعمى : بنيتى : لست على السرير • بنيتى : انك خجل ، لكن ساجدك بالرغم من عمى • بنيتى : انى ضريب ، انى فقير ، لكن الله يبارك العمى ، ما لم يكونوا أشرارا •

الأعمى : (يفلق الباب خلفه) أين فتاتى الحسناء ؟

المعجوز : هذه الفتاة الساقطة المتخذة لها عشيقا (فاك) قد حضر اليها بعد ذهابك ، ورغبت فى الدخول معه الى غرفتك .

الأعمى : (نائرا) أين فتاتى الحسناء ؟
المعجوز : (صائحة) كيف أستطيع رعاية فتاة ساقطة ؟ لقد جاء عشيقها وضربنى .. واخذها وانصرف .

الأعمى : (يرفع العصا ويلوح بها للمعجوز) أين فتاتى الحسناء ؟

المعجوز : (ارتمت على الارض صارخة) هذه الفتاة السساقطة التى قذفتنى بأقبح السباب ، ثم استولت على نقودى ، وعجزت عن احتجازها بالبيت .

(وأراد الأعمى أن يهوى عليها بالعصا فوقعت من شدة الخوف)

الأعمى : (أوقف ضربها وقرر ألا يقربها) انك تقولين : ان حيوانا لن يستطيع ان يحصل عليها ، هل نظرت الى كحيوان ؟ انك حيوان ، لن تسد

قلت : ان رجلا لن يأخذ هذه الفتاة قوة واقتدارا .. اللهم الا برضاك ، فاعطيت الفتاة رجلا . لقد ذكرت أنك أخبرت من ابليس لو ضاعت هذه الفتاة ، انك أخبرت من ابليس حقا ويقينا ، لكن الله يعلم ويرى اذا كنت حقا أخبرت من ابليس . بسرقة دجاجة بدا شر المعجوز ، وبموت أناس كثيرين سينتهى .. ما لم يحل الله دون هذا . انتظرى سائرى : ما اذا

كان الله يرانى أم لا ، ساقفل الطريق فى وجهك .

(وخرج الأعمى بعسده أن أغلق الباب خلفه)

المعجوز : (صائحة) خرج الأعمى متوجها الى الملك .

سستزوجينى - حبيبتي - ولن تخرجى معى الى الشوارع .
ستصحبين زوجى يوم العيد الكبير .
سيرعاني الله ويرعاك . اى بنيتى : لا تخجل .. وتعالى الى ..

بنيتى : أتريدن أن أبحت عنك حتى أجدك) . بنيتى ساقف . وسأسير الى جوار جدران الغرفة متحسسا ، علنى أجدك . بنيتى : لم أجدك .. انك قد خرجت .. سأتبع الى ردهة الدار حيث يقطن آخرون .. وسأسألهم عنك .

لقد حضرت صباحا ، ومعى فتاة أهدايتها للملك ، ثم انصرفت ، لاشتري لها ثوب الزفاف ، وقد عدت ومعى الثوب ، فلم أجدها هل منكم من يستطيع اخبارى عن مصيرها ؟

لا أعرف .

ان الفتاة قد خرجت .

لقد حضر اليها شخص وتحدث معها .

أستطيع أحد أن يعطينى عصا غليظة ؟

خذ العصا .. لكن حذار أن تساق الى القاضي ، فربما يكون خشب العصا أصلب من عظام المعجوز الشيطان .

الأعمى : حسنا (وأخذ العصا) الآن ستقع مشاجرة .

الشيخ : حذار من المثل أمام القاضي .

الأعمى : هذه مسألة لا تدخل فى اختصاص القاضي ، بل هى من اختصاص الله .

(وتوجه الأعمى تجاه المعجوز)

المعجوز : ما سبب تأخيرك حتى الآن ؟

الأعمى : أين فتاتى الحسناء ؟

المعجوز : ويلاه من هذه الفتاة .. انها ليست على خلق . انها احدى بنات الهوى (كاروا)

شخص
ثان

ثالث

الأعمى

شيخ

الأعمى

الشيخ

الأعمى

الأعمى

المعجوز

الأعمى

المعجوز

- الأعمى** : مولاي • مولاي • مولاي • أرجو
أن تعبرني عشرة رجال أشداء •
- الملك** : لماذا تريد العشرة الرجال الأقوياء؟
أتريد أن تضع سقفا جديدا على
البيت ؟
- الأعمى** : لا أريد أن أضع سقفا ، أن الأمر
ليس أمري ، بل أمسر الله الذي
أعطاني عجوزا شمطاء أخيب من
إبليس •
- الملك** : هاك الرجال العشرة الأشداء •
(فتوجه بهم الأعمى إلى شسيخ
الجزارين (سركي قوا)
- الأعمى** : يا شسيخ الجزارين هل لك أن
تعبرني عشرة رجال قوية (كبرى)
من تلك التي يستخدمها الجزارون
في ربط الثيران عند ذبحها ؟
- شسيخ** : ماذا تريد أن تفعل بهذه الرجال؟
- الجزارين** : أتريد صيد أسد ؟
- الأعمى** : كلا ، لقد أعطاني الله عجوزا
شمطاء • أخيب من إبليس ، وقد
أعارني الملك عشرة رجال أشداء
- شسيخ** : هاك الرجال •
- الجزارين** : هلموا أيها الرجال الأشداء •• إلى
بيت العجوز الشمطاء ، وإذا
ما أتيناها فشدوا وثاقها بالخيال ،
وأوسعوها ضربا ، وركزا وركزا ،
ولكنا ، ورفضا •
- العجوز** : ريلاه وريلاه لقد جرت دمائي حتى
غطت الأرض •
- الأعمى** : سنرى : هل فارق الشر العجوز
أم أنه ما زال يلزمها • أن الله
يريد أن تلقى العجوز جزاء
ما اقترفت يداها •
- (ثم انصرف الرجال بحبالهم وبقي
الأعمى بالمنزل ، فأوقد نارا ،
ووضع عليها فلفلًا ثم خرج بعد
أن أغلق الباب على العجوز) •
- العجوز** : ان دخان النار المشبع برائحة
الفلفل يكاد يخنقني •• ويلى ••
- ويلى •• ويلى •• عينا انى أجرى
هنا وهناك ، وعينا أجد مخرجا •
{ خارت قوى العجوز فستقلت على
الأرض ففتح الأعمى الباب }
: ان الله لا يريد لك الموت الآن •
- العجوز** : ان الدخان أخذ يتسرب خارج
البيت ، لقد نجوت من الموت •
- الأعمى** : والآن ساستدعي لهيا حلاقا
(جنسم) •
- الحلاق** : ماذا تريدني أن أصنع ؟
- الأعمى** : احلق شعر العجوز ، دون الاستئذان
بالماء •
- الحلاق** : قد فرغت من مهمتي •
- الأعمى** : خذى هذا الطوق (من الحديد
الصلب) المكسو بندف القطن
(أوشبكا) والآن ساحملك فوق
الطوق (مكا) حملا وهو هذا
الحجر الثقيل ، وتجول في البلاد
وتاجر •
- العجوز** : لقد طفت بهذا الحجر سبعة
شهور •
- الأعمى** : ألقى الحجر والطوق ، لقد سرت •
الله هو الذي وضع هذا الحجر في
طريقك ، والآن فقد ثارت لنفسى
ولا صلة لى بك ، ويسير كل منا
في طريقه •
- العجوز** : أيها الأعمى يقينا انك مجنون •
(وسارعت العجوز إلى دارها
لطمطن على ما لها ومن ثم توجهت
إلى السوق للتجار)
- إبليس** : أيها العجوز ماذا وقع بينك وبين
الأعمى ؟
- العجوز** : لا تسخر منى ، انى أقوى منك
باسا وأعظم خطرا •
- إبليس** : انك أقل شأنا منى يا عجوز
ماتوسا • انك لا تعرفينى جيدا
- العجوز** : كيف لا أعرفك ؟ انك إبليس ••
وبالرغم من ذلك لم يصعبك
ما أصابنى •• ولو حل بك بعض
ما حل بى لحارت قواك •

ابليس : ماذا صنعت من خوارق ؟
العجوز : انى لا اذكر كل الذى صنعت ،

لكننى اعرف جيذا ابنى فرقت جيذا بين احدى عشرة ألف أسرة فافترق كل زوج عن زوجه واشتدت الجفوة بينهما . كما ابنى فرقت بين الفى حبيب وحبيبة ، وقد ازدادت العداوة بينهما ، حتى ان احدا لا يفكر فى العودة الى الآخر ، لكى بتصافحا ويتزوجا وينجبا اطفالا .

ابليس : هذا طيب جدا يا عجوزى .. لكن بالرغم من ذلك فانا اقدر منك على الشر ، وساقوم الآن بدور فى السوق تعجزين عن الاتيان بمثله .

العجوز : انك ابليس .. واعلم انك تستطيع ان تفعل شيئا .. وشيئا خطيرا ، لكن لا أعلم اذا كان فى مقدورى ان آتى بمثله ، او اجدده عنك ، فاتفوق عليك ، وذلك لانه لم يسبق لك ان قبلك عشرة رجال أشداء ، وشبوا وثاقت بحبال قوية جدا ثم قضيت وقتا فى دار يملؤها دخان الفلفل ، وحملت حجرا ثقيلا على طوق من الحديد . سارى ماذا تصنع انت . (وأخذت العجوز سلالها وعادت الى دارها)

ابليس : ساطوف بالسوق واجوب ارجاءه ، متلصصا على تجار «الكولا» فيما يتحدثون ، وأسترق السمع الى تجار الملايس ، وتجار الجلود ، وغيرهم من سكان المدن ، كما ساستمع الى قصص وأخبار الوثنيين (مجوس) الذين أقبلوا على السوق مع نساءهم لشراء الخشب والضأن ، وقد استمعت الى الكثيرين وخرجت بنتيجة ، وهى : ان بعضهم يقدم فى الآخرين ومنهم من يفتاب زملاؤه كما ان من هؤلاء التجار من يذكر الآخرين

بالجسنى ، والآن ساوقع بينهم ، وأفسد العلاقات القائمة ، والآن قد أقبل هذا التاجر الشهير الذى تروح قوافله وتفسدو محملة بالبضائع سآخيره : كيف ان الناس يتهمون بالنفاق ، وكيف ان هذا المنافق حقا يوقع بين التجار الذين لا يكسب منهم كثيرا ، وبين الآخرين ، ولا يكاد المنافق يسمع مقالة ابليس التى دسها عليه ، حتى استل سيفه (توكل) وسار فى السوق متحديا القوم ومن ذا الذى يجرؤ ويقول له : انه منافق ؟

رجل : (يصيح) انت منافق ولتعلم الجميع هذا .

التاجر : ويلك (وضربه بسيفه وقتله فتصايح القوم فى السوق بين مؤيد ومعارض) .

معارض : ان المنافق قد جردنا أولا من أموالنا ، واليسوم يجردها من ارواحنا .

(تجهم رجال وقتلوا التاجر ففرح لمصرعه كثيرون)

مؤيد : لستم خيرا منه ، فتمكن الفشاش والنصاب ، والزانى بامرأة غيره (أيده كثيرون والتحموا بخصومهم وقتل ما يقرب من ١٢٠٠ قتيل واستمرت المجازر حتى حضر جنود (دوجارى) الملك وأعادوا الأمن الى نصابه)

ابليس : انظرى أينما العجوز الشبطاء ، تعالى معى ، لأريك ماذا صنعت فى يوم واحد . . . ها هى السلال ، والأنواب ، والكولا ، والبن ، والأحذية ، والدقيق ، والخيط ، واللحم المقدد ، ومثات القتل ، وجنود الملك يروحون ويغدون بين البضائع المبعثرة ، وجئت القتل فوق أرض ملطخة

بالدماء • لقد أنجزت نكّل همداء
فى يوم واحد •

المعجوز : (متاملة السوق) ان عدد القتلى
لم يتجاوز ١٢٠٠ قتيل كما أرى
سوف حاوية خالية •

ابليس : لقد أنجزت القتل والتخريب فى
يوم واحد •

المعجوز : (فى احتقار) هذا كل شيء ؟ •
وبهذا تريد أن تدعى أنك أقدر
منى ؟ انصرف يا إبليس عد الى
منزلك •• وتعال غدا مساء لأريك
صنع المعجوز •

وفى اليوم التالى خرجت المعجور
واشترت مائة ثمرة من تمسار
«الكولاء الجيدة» وانه من ماء الورد
(وردى) وحفنة من المطور •
أخذت المعجوز ٥٠ ثمرة من
الكولا والمطور وقصصت الى دار
(سركى) حيث قد تزوج منذ
زمن قريب عروسا فتية ، مضرب
الأمثال جمالا • نعم ان الملك قد
أصبح شيخا ، الا أنه ما زال
الملك العظيم وقد اقترن بفتاة
فى مقتبل العمر ، مضرب الأمثال
فى الجمال ، فأحبها الملك ،
وأصبحت هى حديث القوم ، لأن
الملك يفضلها على سائر أزواجه •
فدخلت المعجوز على العروس
وقبلت الأرض أمامها • ثم أخذت
تمسّن النظر فى الملكة وقالت :
الآن أفهم سر أحداث الآخرين •

الملكة : (متاملة الشمطاء) ماذا يقولون
فى ؟

المعجوز : انك جميلة جدا •
الملكة : ايه أيتها المعجوز •• هنا لا يتفوه
الانسان ببثل هذه العبارات •
سأهديك شمالا • قولى لى : ما
الهديد فى المدينة ؟ ثم انصرفى ••
انك فى القصر الملكى •

المعجوز : (متاملة الملكة الحسناء) لقد قال

ذلك • قال : مستلمين الى بيت
رجل كهمل ، يعنى الملك وقال
أيضا ستشاهدن الملكة الشسابة
الحسناء ، التى تفوق نساء المدينة
حسنا وبهاء •

الملكة : (مقاطعة) قسى على شيئا جديدا
المعجوز : هاك خمسين ثمرة من الكولا وبعض
المطور ، ماذا يستطيع أن يرسل
لك غير هذه الهدية المتواضعة ؟
ان لديك كل شيء • وإذا أرسل
لك خواتم من ذهب فسيراها
الملك •

الملكة : من أرسل هذه الهدية الى ؟ كيف
يجرؤ شخص ويرسل هذه الى
قصرى ؟

المعجوز : رجل واحد فى المدينة، ولن يجرؤ
غيره على ارسال ثمرة كولاواحدة
فى هذا القصر الذى حدد فيه
الملك الكهل اقامتك •

الملكة : من أرسلك الى هنا ؟
المعجوز : ان الذى أرسلنى الى هنا هو ابن
يريم ••

الملكة : الا يخشى ابن يريما ان يرسل
هذه الهدية الى أحب الزوجات الى
الملك ؟

المعجوز : اذا هاجم مائة أسد ابن يريما فلن
يخشاه • وإذا هاجمه مائة فيل
فلن يخافها، فكيف يخاف ابن يريما
رجلا كهلا ؟

الملكة : ماذا يعتقد ابن يريما ؟
المعجوز : لا يفكر ابن يريما فى (مسلم)
ابن يريما لا يفكر الا فيك •

اذكره عندما تسمعين انه توجه
الى ميدان القتال ، وفكرى فيه
عندما يأتيك خبر استشهاده فى
القتال •

الملكة : هل سيتوجه ابن يريما قريبا الى
الميدان ؟

المعجوز : انه يريد ان يتوجه الى القتال
غدا على ألا يعود

الملكة : غل ألا يموت ؟

العجوز : ان ابن يريما لا يريد العودة الى هذه المدينة ، التي حدد فيها الملك الكهل اقامتك . انه ابن يريما يفضل الموت .

الملكة : أيريد أن يموت في الحرب ؟ (ثم يكت) قولى أنتها العجوز . كيف أستطيع رؤية ابن يريما الليلة ؟

العجوز : هذه مسألة صعبة .

الملكة : أنتها العجوز يجب ألا يموت ابن يريما في الحرب . أنتها العجوز : اذا رغبت الى الملك شيئا اطاعنى . قولى لى : كيف أستطيع رؤية ابن يريما الليلة ؟

العجوز : أنتها الملكة الجميلة الشسابة : توجهى الى الملك ، وقولى له : انك علمت أن أمك مريضة واستسمحه الذهاب اليها ، لزيارتها ، وأنك ستعودين قبل أن يرعى الليل سدوله . فإذا ما سمع لك الملك ، فأمرعى وتعالى الى فى منزلى الصغير ، الواقع عند سور المدينة .

الملكة : سأعمل بنصيحتك ، وسأتوجه الآن الى الملك ، ومن ثم سأحضر الى منزلك .

العجوز : تعالى الى ، وفى الليل سأذهب الى ابن يريما وأخبره أنك عندى .

الملكة : هناك طرحة وثوبا (وانصرفت العجوز) .

(أما الملكة فقد أخسنت الكولا

ومحرمة ، ووضعت فيها أربعة من ثمار الكولا وقالت: ان ابن يريما شاب جميل : ثم وضعت أربعة أخرى فى محرمة ثانية وقالت : الملك كهل : ووضعت أربعة أخرى فى محرمة وقالت : لقد قال ابن يريما : انى أجمل امرأة بين النساء فى المدينة ثم وضعت أربعة أخرى فى محرمة وقالت : ان

ابن يريما يجب ألا يذهب الى الحرب مرة أخرى . وضعت أربعة أخرى فى محرمة وقالت سأرجو ابن يريما ألا يذهب الى الحرب ، وأخيرا . . . وضعت باقى الثمار فى محرمة وقالت : الآن اذهب الى ابن يريما وساركح أمامه راجية ، وقد حان الوقت لكى أتجمل ، ولأن أعرف لمن أتجمل .

وخلعت الملكة ثوبها ، وارتدت ثوبا جميلا ، وفوقه آخر قديم ، وخرجت من البيت الى حيث يوجد الملك ، وأخبرت عبدا أن يتوجه الى الملك ويخبره أن الملكة تود مقابلته .

العبد : ان ميناد المقابلة لم يحن بعد ، لأن كثيرين من وجوه المدينة قد حضروا لتحية الملك .

الملكة : ويحك أيها العبد . . اذهب الى الملك أو سأذهب أنا اليه وأرجوه أن يجلسك . توجه الى الملك وأخبره أن أمراة الشابة تريد أن تتحدث اليه فى أمر هام . . انها تخشى موتا . . اذهب .

(ذهب العبد الى قاعة الاجتماعات الملكية حيث كان يجلس الملك وحوله أعيان مملكته . فرح العبد أمام الملك)

العبد : مولاي . مولاي . مولاي .

الملك : ماذا وراك ؟

العبد : ان الملكة الشابة تريد مقابلتك . انها تخشى موتا .

الملك : (وقف وخرج)

الأعيان : لقد أصبح الملك كهلا . . ان أبة (تشيروما) امرأة تستطيع أن تستحوذ عليه

محافظ المدينة :

(جالديا) ان الملك قد أصبح كهلا .

الملك : ماذا تريدن ؟

(الملكة تركع أمام الملك باكية . .

وتنادى : مولاي . مولاي . مولاي .

(سركى . سركى . سركى) .

الملك : انك تيكين وتتردين ملابس قديمة
 ألم أقدم لك كسيرا من الثياب
 الفاخرة الجديدة ؟
الملكة : (باكيا • صارخة) مولاي •
 مولاي • مولاي •
الملك : (انحنى عليها أخذ بيدها
 وأوقفها) ماذا ؟
الملكة : بكيت وقالت : لن أموت أولا •
 يموت الانسان ثم يتبعه الآخر
 أيضا •
الملك : ماذا ؟
الملكة : (تنتحب) اسمح لي أن أتوجه
 الى أمي حالا ، لقد بلغني أنها
 مريضة وساعود الليلة الى هنا •
الملك : هل أمك مريضة منذ زمن بعيد ؟
الملكة : (بكيت) لا • أتسمح لي بالذهاب ؟
الملك : اذهبى •
 (انصرفت الملكة وتوجهت الى
 بيت المعجوز الشمطاء)
المعجوز : لماذا تردين هذه الثياب القديمة ؟
الملكة : دعيني •• احضري لي ابن يريما
 وبسرعة •
المعجوز : ان الصياد أشعل نارا في الغابة ،
 وسيحملها الهسواء الى مختلف
 الجهات ، وسيسبتي النيران على
 الضياع والصوامع •
 (وتوجهت المعجوز الى منزل
 ابن يريما فوجدته جالسا وأمامه
 عبيده ينقلون السيوف والخنجر
 والرمح فركمت أمامه •)
ابن يريما : ماذا وراءك ؟
المعجوز : ان ابن يريما لا يخشى الحصول
 على السبل من اللبؤة •
ابن يريما : ما المسألة ؟
المعجوز : ان الذي تمر لسمياعه أذنان
 لا ضرورة لاستماع ثمان اليه •
ابن يريما : انصرفوا أيها العبيد (ولما خرجوا)
 ما الموضوع ؟
المعجوز : (بسطت طرحتها وبها خمسون
 ثمرة الكولا ، ثم قدمت كذلك اناه

(الورد) هذه هدية امرأة شابة •
ابن يريما : ماذا تعنين ؟
المعجوز : على أن أخبرك ألا تتوجه الى الحرب
 يجب ألا تموت • اذا مات انسان
 يموت الآخر ، لأن الثاني لا يستطيع
 الحياة بغير الأول •
ابن يريما : (وقت) من هي المرأة الشابة
 التي لا تجد في زوجها ما يفيها ؟
المعجوز : ان المرأة الشابة تظل دائما من
 فوق الجدران اذا ما خرجت للقتال
 وهي لا تنام - طالما انت في
 في الميدان - وتظل بقطة طوال
 الليل ، مترتبة عودتك - من فوق
 الجدران - حتى تعود من الحرب ،
 وعندئذ فقط يغمض جفناها ليلا ،
 وتلب اليها الحياة ثانية •
ابن يريما : أيتها الشمطاء حدثيني عن هذه
 انشابة من هي ؟
المعجوز : انها أجمل شابة في المدينة •• الا
 انها تقيم بين أرجل الأسعد ،
 والشمجاع فقط هو الذي يستطيع
 مشاهدتها وتحياتها •
ابن يريما : (استل سيفه) أيتها المعجوز من
 هي الفادة ؟
المعجوز : الملكة الفاتنة •
ابن يريما : أهي الملكة الشابة ؟ (ثم أغمد
 سيفه) : أين الملكة الفاتنة ؟
المعجوز : انها في داري
ابن يريما : سيدي أمانى (اصطحب معه أحد
 رجال حرسه) •• وأرشدني
 الى الطريق (ولما بلغا الدار دخل
 ابن يريما من الباب • فشاهد
 ابن يريما الفادة الحسناء واقفة الى
 جانب المخدع في أبهى الحلل
 وأجملها ، وأغلقت المعجوز باب
 غرفتها وقضى ابن يريما مع الملكة
 زمنا ، وظل الحارس واقفا خارج
 باب الدار الذي كان مفتوحا •)
المعجوز : (خرجت مسرعة ، مخترقة
 شوارع المدينة ، حتى بلغت الحى

الملكي ، وكان الأعيان قد حضروا
لتحية الملك ، وقدم لهم طعام
الافطار ، وتوجه الملك الى القاعات
الخلفية وحيدا ، فجرت المعجوز في
المجازات ، ودخلت القاعة التي
فيها الملك ، وركمت أمسامه
وصاحت : هل تقتلني لهذا
الخير ؟

الملك : لماذا أقتلك ؟

المعجوز : (تصرخ) ستقتلني لأن غيري
يخدعك .

الملك : ماذا وراك ؟

المعجوز : (تبكي) ما ذنبي اذا كان ابن
يريم لا يحترمك ؟

الملك : كيف لا يحترمك ؟

المعجوز : (تبكي) أليس في استطاعة ابن
يريم أن يسيطر على أعراض
الآخرين ؟ هل من الضروري أن
يدعو ابن يريما هذه المرأة الجميلة
.. والتي لها في قلب الملك مكانة
ممتازة ليضعها الى جانب الزوجة
الأولى ؟

الملك : أيتها الشمطاء : اصدقيني ..
وقولي لي : أين شاهدت ابن يريما
مع زوجي الفاتنة ؟

المعجوز : انها في بيتي .

الملك : (صارخا) انك تكذبين

المعجوز : انظر لقد شاب قرناي ، ولا أستطيع
أن أكتب ، انها يجلسان الآن على
سريري وفي بيتي .

الملك : سارسل معك رسولا ليري بعيني
رأسه (ونادى الملك رجلا وكلفه
الذهاب مع المعجوز ليتحقق من أن
ابن يريما في بيتها مع زوج الملك
الشابة الفاتنة

أخذ الرسول خنجرا وتوجه مع
المعجوز الى بيتها الصغير القائم الى
جوار سور المدينة وعلى بابه يقوم
حارس ابن يريما . ففتح الرسول
باب الغرفة ودخلها .. فشاهد كلا

مشغولا بصاحبه ، حتى انهما
لم يبعصرا رسول الملك الذي استل
حنجره وانغمه في ظهر ابن يريما
مادبع الدم وسال على المللة التي
صرخت .

ابن يريما : (يحترق ويلفظ أنفاسه الأخيرة)
اه .. انه موت حسيس .

اما المعجوز فانها كانت تقف خارج
الدار مع حارس ابن يريما الذي
سمع صوت ابن يريما يتأوه
ويقول : « انه موت حسيس »
مدخل « سرعا الى البيت وطعن
رسول الملك فخر مضرجا بدماؤه .

المعجوز : الآن سيحمل الريح النيران الى
مختلف أنحاء المدينة فتأتي السنة
الذهب على المزارع والصوامع .
(ولما بلغت منزل يريما صرخت
في وجهه) : لمساعد لم تسرج
حصانك يا يريما ؟

ياريم : أيتها المعجوز الشمطاء لماذا اسرج
حصاني ؟

المعجوز : أتريد أن تنزل الى القتال راجلا
كأحد الجنود ؟

ياريم : من أشعل نيران الحرب ؟

المعجوز : اذا أراد الملك أن ينقض على مدينة
أجنبية كنت انت في مقدمة
المقاتلين والآن - وقد أمر الملك
بقتل ابنك - تبقى على حصيرك
مضطجعا (فقفز ياريم من مكانه)
أليس ابنك هو وحيدك ؟

ياريم : أسرجوا الحصان .. أسرجوا
الحصان .

المعجوز : (وانصرفت المعجوز قائلة : الآن
يزيد الهوى النار اشتعالا ..
وستأتي على المزارع والصوامع
وكل أخضر ويابس في المدينة ..
ومن ثم توجهت الى قصر الملك
صارخة : ملك . ملك . ملك .
اسرج حصانك

الملك : ماذا جرى ؟

(صارخة) كنت ملكا ، أما اليوم
فلمست ملكا • ان ياربيا أمر يقتل
وسسولك •• انه يمتطى صهوة
جواده ويجوس خلال المدينة مع
فرسانه •

الملك : اسريسو، حصاني •• اسرجوا
حصاني

العجوز : أعدوا قبرا للملك • أعدوا قبرا

(وجرت العجوز صائحة : سآزيد
النار اشتعالا •• ساطمها حطيا
وعشبا يابسآ) وجرت •• ثم
جرت •• حتى بلغت ماوى
المتسولين واللصوص فنادتهم
قائلة : اذا ما اقتتل كبار
الوحوش ، افترست الديدان
جشهم •

المتسولون : ماذا جرى ؟

العجوز : ألا تسمعون قرع طبول الحرب ••

ووقع سنايك الخيل ؟ لقد أعلن
كل من الملك وياربيا الحرب على
الآخر وجميع الرجال فى الطرق •

المتسولون : لسنا هنا لنحارب • ليقاتل
واللصوص : الآخرون • فماذا نصنع ؟

العجوز : ان جميع الرجال فى الشوارع ••
ولا من حارس للمنازل • توجهوا
الى هناك •• واحرقوا المنازل بعد
ان تخلوها من الملابس والآلىء
والفضة والذهب •

المتسولون : - هذا هو الصواب وسنصنعه •
واللصوص :

العجوز : الآن تستطيعون الحصول على ما
تريدون • ان جميع الرجال فى
الشوارع • (وهرول المتسولون
واللصوص بينما كان الرجال
الرجال يسرون فى الشوارع

مدججين بالسلاح يقرعون الطبول
والفرسان يهزون الخيول)

ياربيا : (جمع فرسانه واتجهوا الى الحى
الملكى ، كما جمع الملك فرسانه
واتجهوا الى دار ياربيا) لقد قتلت
وحيدى •

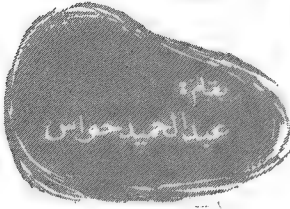
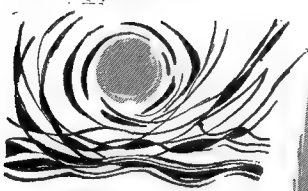
الملك : (صارخآ) ان ابنك قد خانى مع
امراتى الجميلة •

(وبرز الملك ليربما شاهرا سيفه
(توكابى) فاصاب كل منها
حصمه ، وسقطا ميتين من فوق
حصانيهما •• فصرخ انصار
الملك ، وصاح انصار ياربيا ،
راحلنط الحابل بالقابل فى حرب
دامية ، مستخدمين الرماح
والسهام والاحجار وغيرها ،
وهرب النساء الى البيوت يخفن
الاطفال ، كما اخفت الفتيات فى
الصوامع • أما المتسولون
واللصوص فقد أخذوا يمشون فى
البيوت فسادا ، فاحرقوا ما
أحرقوا ، ونهبوا ما نهبوا ،

وعلى باب المدينة وقفت العجوز
الشمطاء ترقص : ان العجوز
تفنى صائحة • منذ شبابى لم
أرقص منسفة شيبابى لم أغن •
ابليس تعال وانظر ماذا تستطيع
العجوز فعله • ابليس : ألم أتفوق
عليك ؟

(رأى ابليس كل هذا)
وخشى ابليس دهاء العجوز
ومكرها •• ونزل من فوق السور،
وغاص فى أعماق الأرض ، وغاب
عن عينى العجوز •
وغابت الشمس •

دكتور فؤاد حنين عن



ولقد اختلفت مدارس الفولكلور حول موضوعه،
منها ما قصره على الادب الشعبي وبعضها حدده
في الحكايات الخرافية والأساطير ، وعلى النقيض
مضت بعضها تضم طرائق الحياة الشعبية
ووجوه نشاط الناس الثقافية والحضارية ضمن
اطاره الى أن تم التقدم الذي حدث في السنوات
الآخيرة واتسع مجال الرؤية وأخذ علم
الفولكلور يحدد لنفسه موضوعه ومنهجه .
فاتجه كثير من علماء الفولكلور (على طول
جبهة تمتد بين بلاد البلطيق والبلاد
الاسكندنافية وايرلندا) الى القول بأن ميدان
الفولكلور هو تلك الفنون التي تمتاز بعراقتها
وتناقلها عن طريق التقليد والمحاكاة أو النقل
الشفاهي ، وهي غالبا مجهولة المؤلف ، وتتناز
بأنها تصور سلوك الشعب النفسي والاجتماعي
ونزوعه الى التعبير عن نفسه وأشواق روحه .

أن المادة الفولكلورية ذات طبيعة محلية
تختلف مكوناتها من بيئة الى بيئة وفق
ظروفها الحضارية والثقافية . ومن جهة أخرى
فالمادة الفولكلورية ذات طبيعة متشابهة تلتحم
عناصرها في نسيج حي متكامل من المتمذر عزاء
أجزاء منها لدراستها على حدة . فهي ليست
متراصة لحسب بل إنها متداخلة تصنيف
عناصر الى العناصر الأخرى وتفسرها بحيث
يصعب تمييز كل على حدة ، كما أنها تحتاج
الى مهاد من المعلومات عن ظروفها الجغرافية
والاجتماعية والتاريخية .

نسلم إذن بأن تصنيف المادة الفولكلورية
في مثل هذه الظروف مسألة فيها بعض
التعسف الذي سيضطر الى قبوله لأغراض
التنظيم والدراسة .



جمالية من وجهة النظر الشعبية ، واضعين في الاعتبار المعتقدات والعادات والتقاليد الشعبية باعتبارها تصويرا لنزوع الروح الشعبية الى اقتحام أسرار الكون والنفاذ الى ما وراء الظواهر المألوفة متضمنة حكمة الاجيال ومحصلة خبرتها . كما انها الاطار الطقوسى الذى يوضح ويفسر لنا شتى ألوان الابداع الشعبى التى هي جزء منه وتعبير عنه .

واذا اتفقتنا على المادة التى تجمع فعلينا أن نبدا محاولتنا لتصنيفها واضعين في اعتبارنا أن يعقق ذلك التصنيف جملة اشتراطات :

١ - مواقفة التصنيف لظروف المادة الفولكلورية المصرية .

٢ - مراعاة اطراد نمو المادة المجموعة .

٣ - سهولة العمل بالتصنيف وسرعة الانتهاء الى النصوص المطلوبة .

وتقاليده ومعتقداته ولا بد من الاهتمام بسائر الحقائق الأخرى عن الحياة الانسانية .

واذا كان أولئك العلماء قد حددوا مجال الفولكلور في ذلك الاطار ، فهم قد فعلوا ذلك حتى يأخذ استواءه كعلم ذى ميدان محدد ، ولكنهم يؤكدون ارتباطه بعلوم الاجتماع والانثروبولوجيا والالتولوجيا وتاريخ ما قبل التاريخ وتاريخ الحضارة . والفولكلور بهذا ليس فريدا فمثله مثل سائر العلوم ، كل منها له ميدانه المحدد ولكنه يرتبط بعلوم أخرى تشكل معه دائرة واسعة تتبادل فيها الاستفادة من نتائج بعضها البعض ، فمثلا علم الطبيعة يرتبط بالرياضيات والكيمياء رغم أن لسكل منها ميدانه المعلوم .

اذن فالمادة التى ننزل جمعها هي تلك التى تتعلق بالابداع الشعبى والتى تحقق قيما

نفس بطاقة الفهرس الأول النوعى عليها نفس
البيانات مع صعود الفقرة الخاصة باسم الراوى
لتكون هى الاولى *

وقبل أن نتقل من فكرة البطاقات لنسرد
التصنيف المقترح - نود أن نوضح مصير
المواد الاصلية التى تشير اليها هذه البطاقات
وهذه المواد يمكن حصرها كالتالى :

١ - تحف ومجسمات ونماذج *

٢ - تسجيلات صوتية *

٣ - صور وأفلام *

٤ - مدونات الباحث وتقاريره *

وهذه المواد مكانها فى مكتبة سنطلق عليها
« مكتبة التسجيلات » * وتجهز هذه المكتبة
بشكل يصون محتوياتها من عوامل التلف كأن
يكيف هوائها وغبير ذلك من تجهيزات *
وتوضع هذه الوثائق * كل مجموعة على حدة
مرقمة وفق تسلسل ورودها * ذلك عدا
مجموعة التحف والنماذج والمجسمات
التي يمكن تجميعها فى متحف مستقل حيث
تنسق النماذج وفق أصول العرض المتحفى
على أن ترقم ليتمكن نقل الترقيم الى بطاقة
النموذج ويسهل الاحتذاء اليه *

التصنيف النوعى :

(١) المعتقدات :

١ - الاعتقاد فى الكائنات العلوية والسفلية

يشمل :

الاعتقاد فى ١ - الجن ٢ - العفاريت

٣ - المردة ٤ - الهواتف ٥ - الملائكة ٦ - أرواح

الموتى ٧ - أرواح الأشياء (مثل النباتات

والامكن) مع أحوال تلك الكائنات : تشكيلاتها

وتقمصاتها ، حياتها (ماذا تأكل وأين تسكن)

تعاملها مع الانسان (كيف تحل به وكيف

تخرج منه) *

٢ - طقوس الدخول والخروج :

ونعنى بها المراسيم الاحتياطات الواجب

اتباعها عند دخول مكان أو الانتقال الى طور

جديد من أطوار الحياة * وبالمثل ما يتبع عند

الخروج من تلك الامكن والأطوار فمثلا عند

دخول العروس الى منزل الزوجية تتبع بعض

والشرطان الاول والثانى محكما العمل
بالتصنيف ، أما الشرط الثالث فينقلنا الى
الارشيف * فنظرا لتعدد اشكال المادة
الوكلورية ، تعدد بالتالى اشكال تسجيل
ورصد تلك المادة فهناك الاشرطة والأفلام
والصور الفوتوغرافية ثم نماذج الصناعات
والاشغال اليدوية الشعبية الى آخر اشكال
ذلك التسجيل والرصد ، مما سيجعلنا نكتفى
بطاقات تنوب عن تلك المواد لتيسير التعامل
معه وسرعة الاهتداء الى المطلوب * ثم ترتب
تلك البطاقات وفق التصنيف المطروح *
وليزيد من سهولة الاستفادة بتلك البطاقات *
نرى أن ترتيب بطاقات الارشيف فى ثلاثة
فهارس :

الفهرس الاول : ترتب فيه البطاقات وفق

التصنيف النوعى *

ويذكر فى بطاقة ذلك الفهرس البيانات

التالية :

١ - النوع العام للنص (ادب شعبى مثلا)

٢ - النوع الخاص للنص (حكاية مثلا)

٣ - رقم التسجيل والجزء الموجود عليه

النص وتاريخ التسجيل (شريط رقم ٢٠٠

فقرة ١٠ فى ٣-١-١٩٦٧ مثلا)

٤ - راوى النص (فلان)

٥ - اقليم الراوى (الشرقية مثلا)

٦ - رقم التدوين وتقرير الباحث عنه

(الملف رقم ٩٠)

٧ - موجز للأفكار الأساسية فى النص

وبدايته ونهايته *

الفهرس الثانى : وترتب فيه البطاقات

ترتيا اقليميا وفق محافظات الجمهورية

والبطاقات فى هذا الفهرس صورة من نفس

بطاقة الفهرس الاول النوعى عليها نفس

البيانات مع صعود الفقرة الخاصة بالاقليم

لتكون هى الاول *

الفهرس الثالث : وترتب فيه البطاقات

حسب الراوى حتى يسهل الاهتداء الى ما رواه

كل راو على حدة ثم يتتبع ترتيب الرواة

ترتيا ابجديا *

والبطاقة فى هذا الفهرس ايضا صورة من

الإقليم إجراءات معينة • وعند سقوط «أسنان اللبن» عند الطفل ، واختنان تتبع مراسيم ومقوسوس تشير الى تجاوز الصبي لمرحلة الطفولة •

٣ - مقوس التفاوض والتشاور وتشمل الاعتقاد في :

١ - أشياء وأفعال تجلب الحظ وأخرى ممنوعة أو مكروهة : مثل كنس المنزل بصد الغروب يؤدي الى جلب الحراب الى المنزل في اعتقاد أجزاء من شمال الدلتا •

٢ - التوقي : مما يجلب الشر أو النحس مثل الأحجية •

٣ - اللعن : بمعنى استعداء القوى غير المنظورة بقصد ايداء للملحون •

٤ - التبرك : وذلك باتخاذ مراسيم أو التلطف بعبارات يقصد بها جلب الخير •

٥ - العين : الاعتقاد أن نوعا معيناً من العيون له تأثير طيب وآخر له تأثير ردى •

٦ - الأيام : هناك أيام من الاسبوع وأخرى على مدار السنة لها تأثير طيب وأخرى ذات تأثير يخشى عاقبته •

٧ - الأعداد : وبالمثل لبعض الأعداد تأثير مكروه أو غير مستحب وأخرى ذات دلالة طيبة •

٤ - الاعتقاد في قدرات خاصة للأسماء والكلمات :

النطق بعبارة « أفتح يا سمسم » مثلا كان يفتح الابواب المغلقة في الحكاية الشعبية ولأسماء الأماكن والبلدان والأشخاص والأشياء تأثير ومعنى خاص •

٥ - الاعتقاد في استقراء القيب : كالكشف عن المستقبل بقراءة ورق الكونتينية والدودع •

٦ - الإيمان بالسحر والتعزيم وأخذ «الآثر» وعمل «الاحمال» والخواص السحرية للمعادن وبعض الاشكال •

٧ - الاعتقاد في الاولياء والوسطاء •
٨ - الإيمان بالهبات وما يدخل في باب القربان •

٩ - الاعتقاد بالطب الشعبي • وفيه مثلا العلاج بالكى ، والعلاج بالأعشاب ، والعلاج بالرقية والعلاج بالزوار (هنا مكان الزوار كطقس واعتقاد أما الجانب الحركي فيدرس كرقص) •

١٠ - التحكيم ويظهر الجانب الاعتقادي فيه في مثل طقس « البشعة » الذي يلحق فيه المتهم اناء نحاسيا ساخنا فاذا كان بريئا نجا اما اذا كان غير بريء فانه يضار •

(ب) العادات والتقاليد :

وهي الممارسات المنتظمة والجانب السلوكي من المعتقد وفيها ينبثق ملاحظة الاختلافات بين الذكر والانثى وبين القرية والمدينة •

١ - عادات دورة الحياة : التي تنور حول :

- ١ - الميلاد
- ٢ - السبوع
- ٣ - الحتان
- ٤ - الخطبة
- ٥ - الحنة
- ٦ - هدايا العرس
- ٧ - الزفاف
- ٨ - الوضع
- ٩ - المرض
- ١٠ - الموت

٢ - المواسم :

١ - الزراعية : فهناك عادات ترتبط بمواسم الحصاد مثلا •
٢ - الزمنية : مثل تلك العادات التي تحتم تقديم هدايا للبيت المتزوجة في نصف شعبان وعاشوراء وغيرها •

٣ - الاعباد : وهي ترتبط بدورة زمنية معينة ولكننا نفرد لها أهميتها ووفرة العادات التي تنور حولها •

٤ - الموالد : وبالمثل نفرد الموالد •

٣ - المراسيم الاجتماعية :

كمراسيم الاستقبال والتوديع •
والعلاقات بين الكبير والصغير والغنى والفقر والذكر والانثى •

والعلاقات بين الفرد والمجموع وبين طبقات
ومهن معينة كالحوانوتية والحلاقين .

٤ - العلاقات الاسرية :

وفيها يوضح مركز الاب والام والابنساء
والعلاقة بين الاكبر والاصغر .

٥ - اللائق وغير اللائق :

فمن غير اللائق أن ارتدى ملابس ملونة في
فترة الحداد مثلا .

٦ - الموقف من الغريب والحسار على العرف
والمالوف .

٧ - عادات ومراسيم الماكل والمشرّب

٨ - الحياة اليومية :

يراعى هنا البرنامج اليومي لنشاط العرد
والمعدات الشائعة بالنسبة للتوقيت اليومي
مثل عادة « القيلولة » .. الخ

٩ - قسّ المنازعات :

كجلس العرب وحققهم وما الى ذلك .

(ج) الادب

١ - السبر : الشعرى منها والنثرى

٢ - القصّة : وهى التى تدور حول حادثة
واحدة ونعت لبطل واحد مثل قصصة
الامام على مع الملك الهضام .

٣ - الاسطورة

٤ - الحكاية

٥ - الموال

٦ - الاغانى : (الميلاد - العمل - الغزل -
الافراح - الحبيج)

٧ - البكائيات (العديد) وقد افردها هي
والحوال والمدائح نظرا لاتساع تلك
الفنون .

٨ - المدايح الدينية : (حول الرسول وآل
البيت والأولياء) .

٩ - الابتهالات : الدينية .

١٠ - الرقى

١١ - الجردة والسفج

١٢ - المواوية

١٣ - الامثال

١٤ - التعابير والأقوال السائرة

١٥ - النداءات

١٦ - الاثناز

١٧ - التكت

(د) الموسيقى :

١ - الموسيقى المصاحبة :

(أ) للأغاني

١ - أغاني الميلاد

٢ - أغاني العمل

٣ - أغاني الغزل

٤ - أغاني الافراح

٥ - الحبيج

(ب) للرقص :

(ج) للنداءات والابتهالات والمدائح

(د) للانشاد والسبر

٢ - موسيقى بعثة

٣ - الآلات الموسيقية

(أ) آلات نفخ

(ب) آلات وترية

(ج) آلات ايقاع

(هـ) الرقص :

١ - رقص مناسبات (جماعى - فردى)

٢ - مرتبط بالمعتقدات : زار - ذكر -
موكب صوفية

٣ - طبقات وفئات محددة : (غوازي مثلا

- والحريم)

٤ - الألعاب

(أ) غنائية

(ب) مناقسة

(ج) أطفال

(د) تسلية

(هـ) فروسية

(و) فنون التشكيل

١ - اشغال يدوية : على الحمامات التالية :

١ - النسيج بأنواعه

٢ - الخشب

٣ - الحوص (وأسرته من القش والبردى

والخفاء والغاب والسعف والجريد

والليف)

- ٤ - الحديد
- ٥ - الفخار
- ٦ - الخزف
- ٧ - الزجاج
- ٨ - النحاس

٢ - الأزياء

كأزياء المناسبات المختلفة للأعياد والعمل والزفاف .

٣ - أشغال التوشية :

بالأبرة - الحرز - الترتز - القماش - بالتفريغ . عمل مختلف الأشياء كالملابس المفارش ، البرادع ، الحرج ، البراقع ، الطرح ، المناديل .

- ٤ - الحلى
- ٥ - أدوات الزينة
- ٦ - الاثاث
- ٧ - العمارة
- ٨ - الدمي والتعاويد (أشكال النحت الأولية)
- ٩ - الرسوم الجدارية
- ١٠ - نقوش الاحجية (للأعميين والحيوانات)
- ١١ - الوشم
- ١٢ - الحلوى (قوالب عرائس المولد وما إليها)

(ز) فنون المحاكاة

- ١ - خيال الظل
- ٢ - الأراجوز
- ٣ - التمثيليات
- ٤ - الحواة

نرى إذن أن التصنيف والفصل بين الطواهر الفولكلورية مشكلة صعبة فكما وضعنا من قبل من المشكل تحديد أن هذه المادة تتبع هذا النوع أوذاك . إذ أنها طواهر متداخلة كما أن بعضها قد يتحول أو يفتقد إطاره العقائدي المعين مع الزمن ليؤدي وظيفته أخرى .

وهكذا فإن مادتنا محددة بالإطار الذي حددناه للفولكلور ممتدعين عن تلك النظرات والمناهج الاثنوجرافية التي تجمع كل ما يتعلق بالحياة الشعبية مثل تلك المدارس التي أشرنا

إليها في بداية المقال وخاصة كما وضع لدى جمعية الفولكلور الانجليزى الايرلندية . وما أن تنصقح - مثلا - فهرس مجموعاتنا حتى نجد اهتماما شديدا بطواهر نراها بعيدة عن الفولكلور ، ففي مجال الحياة الإنسانية نجدهم يهتمون حتى بوسائل المواصلات وأمور التجارة وهذا غير ما انتقنا عليه من أننا ننظر للتراث الشعبي باعتباره تراثا فنيا أولا يسمى للتعبير عن حياة الشعب وتفسير الطواهر الفاعضة .

ولكن هل تنتهى بذلك التصنيف النوعى مهمة الارشيف ؟ فى الواقع ان الفولكلوريين يطمحون الى مزيد من تحليل المادة الموجودة بين ايديهم الى اصغر وحداتها الجزئية (موتيفات) وعمل فهرس بها ، تسهila للدارسين وليتسنى عرض هذه العناصر الاساسية ومتابعة ترددها داخل كل نوع وكيف يتم بها بناء وحدات اكبر . . الخ . . ذلك النوع من الدراسات وعقد المقارنات واستخدام النتائج . ولكن هذا النوع من التحليل مازال متعثرا ولم يحرز تقدما يذكر الا فى ميدان الحكاية الشعبية بالتحديد . وذلك بفضل العالم الكبير « ستيت طومسون » فقا نشر فهرسا للعناصر الاساسية المترددة فى الحكايات الشعبية الاوربية ، مبينا ما نشره العالم الفنلندى « أنتى آرن » فى فهرسته للحكايات . والمرأة على هذا النوع من التحليل يتطلب توافر مزيد من العلماء ومزيد من الخبرة والشاق من الجهد ، نطمح أن تتوافر جميعا لنا عن قريب ، وعلى طريق العلم الطويل نأمل أن تؤدي هذه المحاولة المتواضعة دورها . .

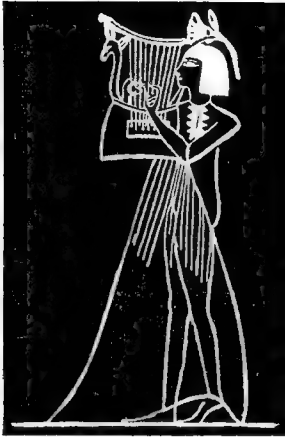


الصَّحْجُ
السَّمْسِيَّةُ
الشَّعْبِيَّةُ

أَقْدَمُ
الْوَتَرِيَّاتِ
فِي الْعَالَمِ

يَتِمُّ الدِّكْتُورُ
مُحَمَّدُ أَحْمَدُ الْحَفِيظِيُّ

مما يقرره التاريخ أن نشأة الآلات الوترية كانت عصا قابلة للالتواء ، من غصن شجرة ، ينزع عنها أغلافها من الوسط ويظل مثبتا فيها من الطرفين ، ويستعمل هذا الغلاف كوتر .. ثم فكر الإنسان على امتداد السنين في أن يركب في العصا وترا أجنيا بل غلاف الفصن .. ثم اهتدى بعد ذلك - رغبة منه في تقوية الصوت - إلى وضع الوتر فوق صندوق رنان أو مصوت ، فركب الوتر على قرعة عوم أو ما يماثلها .. ثم صنع هذا الصندوق من الخشب .. ثم فكر بعد ذلك في أن يزيد في عدد الأوتار فجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة .. ثم ثبت الأوتار في أوتاد هي التي عرفت فيما بعد باسم المفاتيح أو « الملاوي » .



عائلة بالكثارة من نقوش الأسرة التاسعة عشرة في طيبة

نقوش الأسرة الخامسة بمتحف القاهرة رقم
٢٣٣) •

قائلة الصنج (بفتح الصاد أو كسرهما وتسكين
النون) أو الجنك (بضم الجيم أو فتحها
وتسكين النون) والتي تعرف في المصنوع
الحديثة باسم (الهارب) هي آلة مصرية بعثة •

بل هي أقدم الآلات الوترية المصرية إطلاقاً •
وهذه الآلة « مطلقة » الأوتار • ومعنى
الأوتار المطلقة أن كلا منها يخصص لصوت
واحد ولا بد للآلة من هذا النوع أن تشتمل على
عدد من الأوتار بقدر عدد الأصوات التي يراد
استخراجها منها • وليس هذا هو الشأن في
الآلات التي يعقّق فيها بالأصبع على الوتر في
مواضع مختلفة منه حيث يمكن أن يستخرج من

هذه هي الخطوات التي خطتها أقدم الآلات
الوترية قبل أن يدلنا التاريخ العام عليها •
فاذا ما التقينا بها في أقدم النقوش المصرية -
قبل خمسة آلاف عام - رأيناها ناضجة قد
خلقت وراءها تلك الخطوات العديدة التي
استلزمها سنة التطور وتقدم الإنسانية •

واننا لنجد في أقدم ما تركته لنا نقوش
الدولة المصرية القديمة التي ابتدأت بالأسرة
الأولى حوالي عام ٣٤٠٠ ق م ، آلة الصنج
(الهارب) وقد استكملت مقوماتها كآلة
وترية ، بل وأصبحت تعتبر أحد العناصر
الأساسية الثلاثة التي كانت تتألف منها أقدم
الفرق المصرية في تلك العصور وهي : المغنى
والناقي في الناي والعازف بالصنج (صورة من

بالصنج المنحنى أو المقوس لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كالوضح بالصورة المتقدمة *

أما في عصر الدولة الحديثة التي ابتدأت بالأسرة الثامنة عشرة حوالي عام ١٦٠٠ ق م فقد كبرت تلك الآلة وصنعت منها أنواع بلغ طولها قامة الانسان أو أطول منها أحيانا . فان كانت آلة الصنج من هذا النوع الكبير استعملها العازف وهو واقف وإن كانت صغيرة عزف بها وهو جاث على إحدى ركبتيه ، شأنه في ذلك شأن المغني والعازف بالناي . وأصبحت الأوتار تصنع من الأمعاء بعد أن كانت تصنع قديما من ليف النخل . وتثبت الأوتار من أحد طرفيها في الصندوق الرنان ومن الطرف الآخر تلف على أوتاد قصيرة مثبتة في الرقبة .

وإذا تطور السلم الموسيقي في تلك الدولة إلى سلم سباعي فقد زاد عدد أوتار تلك الآلة تبعا لهذا التطور . كما تعددت أنواعها . فقد رأينا إلى جانب النوع المنحني القديم نوعا « زاويا » يكون اتصال الصندوق الرنان فيه بالرقبة على شكل زاوية (صورة ٢) كما أصبح الصندوق الرنان يتركز على حامل يمنع اتصاله بالأرض اتصالا مباشرا حتى تكون الذبذبات الصوتية حرة . وهذا الحامل اما منفصل عن الآلة على شكل مقعد (صورة ٣) أو متصل بالصندوق الرنان حتى ليعتبر جزءا منه . وقد عثر في الحفريات على آلة فريدة من النوع الزاوي بها واحد وعشرون وترا . وقد عثر على تلك الآلة في حالة جيدة وهي محفوظة بمتحف اللوفر بباريس (صورة ٤) آلة صنج زاوي من عصر ملوك سائيس من القرن السادس أو السابع قبل الميلاد) .

كما ظهر كذلك في الدولة الحديثة نوع جديد من هذه الآلات هو الصنج الكتفي ، يحمل على الكتف أثناء العزف . وصندوق هذا النوع على شكل قارب تخرج الرقبة من أسفله ، وتحمله العازفة كما في الصورة (صورة ٥) على كتفها اليسرى بحيث يكون الصندوق جهة الأمام والرقبة جهة الخلف . وتستعمل اليدين معا في العزف كما هو الحال في استعمال



الوتر الواحد عدة أصوات مختلفة مثل آلة العود والرباب . لذلك تعتبر الآلات ذات الأوتار المطلقة أقدم الآلات الوترية اطلاقا .

وآلة الصنج تختلف عن سواها من سائر الآلات الوترية بأن أوتارها تقع في مستوى عمودي على الصندوق الرنان وليس موازيا له كما هو الشأن في جميع الآلات الوترية الأخرى . وكان عدد أوتار الصنج في الدولة المصرية القديمة - واستمر كذلك في الدولة الوسطى - أربعة أو خمسة . ونادر أن تزيد أوتارها في عصور هاتين الدولتين عن هذا العدد حيث كان السلم الموسيقي وقتئذ سلما خماسيا . ولا تزال هذه الآلة إلى اليوم مستعملة كألة شعبية على هذا النحو في غرب افريقية ويكسى صندوقها هناك أحيانا بجلد الفهد) .

وأقدم أنواع هذه الآلة في مصر النوع المسمى

برأس أبي الهول لايسا التاج المزدوج تاج الوجه البحرى وتاج الوجه القبلى ، وينتهى صندوق الثانية (وهى التى الى اليمين فى الصورة) برأس احدى الآلهة يطوه تاج الوجه البحرى . مثل هذه الصنوج الكبرى تحتوى على اثني عشر أو ثلاثة عشر وترًا تشتمل من النغم على ديوان (أو كتاف) كروماتى كامل .

ومن المهم ملاحظة أن العازف بهذه الآلات كان منذ حوالى سنة ٢٠٠٠ ق م - كما تدل النقوش - يستخدم يديه معا فى وقت واحد فى عزف نغمتى القرار والجواب (الشامنة) أو القرار والخامسة أو القرار والرابعة . ويستخلص من ذلك أن المصريين منذ هذه العصور القديمة قد وصلوا الى معرفة أحسن أحوال التوافق بين النغمات سواء أعزفت معا أو متتابعة . كما عرفت موسيقاهم أولى خطوات تعدد التصويت التى بنى عليها علم الأهارموني الحديث .

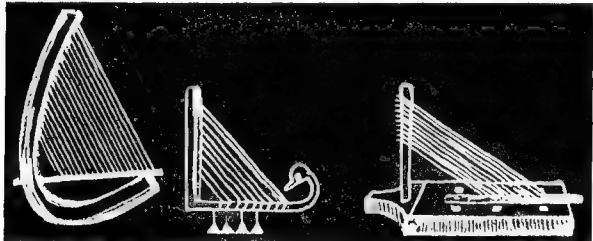
وانتقلت آلات الصنج بأنواعها المختلفة من مصر الى سائر الممالك القديمة التى تقدمت الميلاد ، ثم الى أوربا فى العصور الوسطى فى نحو القرن التاسع ، وأطلق عليها بالابطالية أوربا وبالفرنسية هاربا وبالانجليزية هارب

جميع أنواع هذه الآلة . ونظرا لصعوبة استعمال هذا الصنج الكتفى فإن عدد أوتاره - كما يظهر فى الصورة - ندر أن يزيد على ثلاثة أوتار . وقد عثر فى الحفريات على آلة واحدة من هذا النوع ذات خمسة أوتار محفوظة فى المتحف المصرى بليقربول .

وحين استعمل النوع الكبير من آلة الصنج وكثر عدد الأوتار وخيف الالتباس عند الاستعمال صنعت الأوتاد التى تثبت فيها الأوتار من لونين الأبيض والأسود على التوالى حتى يسهل على العازف تمييزها . وكانت الأوتاد البيضاء تصنع من العاج والسوداء من الأبنوس ، كما هو الشأن تماما فى صناعة مفاتيح البيانو الحديث .

وفى عهد تحوتمس الثالث رأينا آلة الصنج نفسها كثيرا ما تصنع من خشب الأبنوس وتحل بزخارف من الذهب والأحجار الكريمة . وأرقى ما وصلت إليه صناعة هذه الآلة كانت فى الأسرة العشرين . يدل على ذلك وجود نقش لآتين من هذا النوع الكبير بمقبرة رمسيس الثالث (صورة ٦) وهما أكبر حجما من الانسان ، غنيتان بالزخارف ، ينتهى صندوق احدهما (وهى التى الى اليسار فى الصورة)

أنشكال مختلفة من الجناك الزاوى



وبالأملاكية هارفا وهي الفساط متقاربة في الاشتقاق .

وعنيت أوروبا باستعمال هذه الآلة والتطور بصناعتها حتى بلغت بها حد الكمال فى بداية القرن التاسع عشر حين أدخل عليها سبع دراسات مزدوجة (صورة ٧) مكنت العازف بها من رفع صوت كل وتر من أوتارها أثناء العزف بمقدار نصفى طنيني (نصفى تون) مما سهّل تصوير الألحان عليها . وأصبحت تلك الآلة فى العصور الحديثة تعد فى مقدمة الآلات الأساسية فى تكوين الفرق الأوركسترالية الكبرى ، وذلك نظرا لسعة منطقتها الصوتية ولأن صوتها رقيق شجي .

أما الآلة الثانية ذات الأوتار المطلقة فهي آلة الكنازة ، وهي التي تعرف فى الأوساط الشعبية باسم « السمسجية » وقد ظهرت هذه الآلة فى وادى النيل فى عهد الدولة المصرية الوسطى حوالى عام ٢٠٠٠ ق م وتسمى باللغة المصرية القديمة كنز (بكسر الكاف وفتح النون المشددة) واشتق من هذا اللفظ التسمية العبرية كنوز (بكسر الكاف وفتح النون المشددة) ثم العربية كنازة (بفتح الكاف أو كسرهما وفتح النون المشددة) وجمعها كنازات وكنازير .

وهى آلة وترية تصنع من الخشب ، تشد أوتارها فى مستوى الصندوق الرنان . وتنحصر الأوتار داخل إطار خشبي غير منتظم الأشكال ، أحد ضلعيه الجانبين أقصر من الضلع الآخر المقابل له . ويقطع هذين الضلعين الجانبين ضلع ثالث أمامي مائل . وتثبت الأوتار من إحدى طرفيها فى الصندوق الرنان وأما الطرف الثانى للأوتار فيثبت فى القضيب الأمامي بواسطة حلقات تنزلق عليه . وليس لهذه الآلة أوتاد تضبط بواسطتها كما هو الحال فى سائر الآلات الوترية ، وإنما يجرى ضبط أوتار هذه الآلة بطريق تلك الحلقات اذ بانزلاقها ناحية الضلع الجانبى القصير يزيد صوت الوتر غلظا ، وعلى العكس اذا كان انزلاقها ناحية

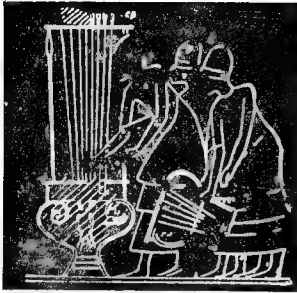
الضلع الجانبى الطويل يزيد صوت الوتر حدة .

والنقوش المصرية القديمة ملأى بصور هذه الآلة وبخاصة فى عهد الدولة الحديثة بعد الأسرة الثامنة عشرة (صورة ٨) . وقد عثر فى الحفريات على خمس قطع من هذه الآلة واحدة منها محفوظة فى متحف القاهرة وأخرى فى ليون بهولاندا وثلاث محفوظة فى المتحف المصرى ببرلين (صورة ٩) .

كما عثر فى نقوش الأسرة الثامنة عشرة على نموذج غريب من تلك الآلة (صورة ١٠) عبارة عن كنازة كبيرة واقفة والى جانبها كنازة يدوية عادية . والكنازة الواقفة هي التي نعلمها الآن . فهي نموذج فخم يوضع على الأرض أثناء العزف به . وصندوق هذه الآلة كبير على شكل زهرية . ويقوم بالعزف عليها رجلان فى آن واحد . وبهذا يسجل التاريخ أن المصريين أول من استخدم العزف بأربع أيد على آلة واحدة . وهذه الآلة التي كانت موجودة فى فرقة أمينوفيس الرابع لها ثلاث صور: واحدة فى حجرة الطعام وثانية فى بيت الموسيقين وثالثة فى القصر الملكى . ولما كانت هذه الصور الثلاث هي الوحيدة التي عثر عليها فى جميع النقوش ، فانه من المرجح أن يكون هذا النموذج الضخم صنع خصيصا لهذا الملك .

وقد انتقلت آلة الكنازة عن طريق المدينتين المصرية والإشورية الى بقية الممالك القديمة ، غير أنها وجدت عصرها الذهبى فى بلاد الآغريق . ذلك بأن اليونانيين وإن كانوا قد عرفوا الكثير من الآلات الموسيقية التي انتقلت اليهم من اتصالهم بقدماء المصريين والممالك القديمة بأسيا الغربية إلا أنهم قصروا عنايتهم بصفة خاصة على الآتين من تلك الآلات : آلة وترية واحدة هي الكنازة ، وآلة نفخ واحدة هي المزمار المزدوج (الألووس) ورسوموا لاستعمال كل منهما حدودا مقررّة ، وقد راعوا دائما هذا التحديد وتمسكوا به .

وقد جعلوا آلة الكنازة المنزلة الأولى حتى



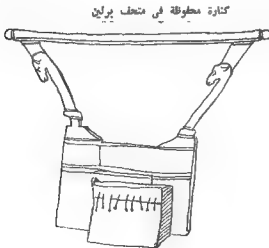
كنارة واقفة وكنارة يدوية من فرقة أمينوفيس الرابع من
الأسرة الثامنة عشرة في تل العمارنة

لقد صارت علما على الموسيقى اليونانية القديمة • واستخدموا منها نوعين مختلفين : أحدهما نقييل الوزن متين الصناعة يستعمله الموسيقيون المحترفون وهذا النوع يسمونه « ليرا » أو « لابر » ، والنوع الآخر خفيف الوزن بسيط الصناعة وهو خاص بالاستعمال العادى أو باستعمال الهواة من أفراد الشعب ويسمونه « القيثارة » • وكانت أوتار هذه الآلة تصنع من الامعاء ، وهى فى العادة سبعة أوتار ، وقد تزيد على ذلك حتى تبلغ الأحد عشر وترا • وقد عنى الاغريق بصناعة آلة الكنارة حتى بلغوا بها غاية الكمال ، وصنعوا منها نماذج مليئة بالزخارف والحلييات (صورة ١٦) •



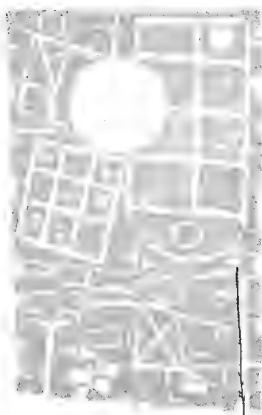
عازفان بالصنج عن نقوش الأسرة العشرين (مقبرة
رمسيس الثالث)

وانتقلت آلة الكنارة الى أوروبا فى العصور الوسطى ، الا انه لم يكن لها حظ شقيقتها آلة الصنج التى شقت طريقها عبر العصور - على نحو ما ذكرنا - واطرد سهرها فى مدارج الرقى وانتطور حتى أصبحت فى العصور الحديثة فى الصدارة من الآلات الموسيقية ذات الشأن التى تشكون منها الفرق السمفونية الكبرى والتى يؤلف لها اعلام الموسيقى أخلد المصنفات الخاصة بها • • بينما قنعت آلة الكنارة بمكانها الديمقراطى وبالعناية فى البيئات الشعبية ، وما تزال هذه الآلة البسيط تعيش « السسمية » وفى شكلها البسيط تعيش كلمة محبة بين الاوساط الشعبية فى جمهوريتنا المتحدة حيث يترقب الخانها طوائف كبيرة يجنون فيها من المتعة ما يسبغ على أوقاتهم البهجة والخبور (صورة ١٢) •



دكتور محمود أحمد الحلفى

يقام : معرض صالح



ألعاب الأطفال وأغانيتهم

تعد الألعاب الشعبية من أهم أنواع الفنون الشعبية لأمة من الأمم ، أكثر مما يظنه البعض عند نظرهم الأولى لها • فهي من الأمم مظاهر النشاط البشري وهي أول صورة لنشاط الإنسان في طفولته ، فهي صدى لانفعالاته ومعرض ملذاته وفرحه ، وهي انعكاس لصورة الحياة • فقد سارت العصور وعاصرت مختلف الشعوب • إذ لم يغفل تاريخ أمة من الأمم منها فهي تعرض نموذجا من نماذج الحياة في البيئة بطابعها وتقاليدها ونظمها • والتشابه في أصول الألعاب الشعبية قد يلقي الضوء على علم السلالات البشرية ولكنها لا تتضمن الأصول العامة للاعبين أنفسهم





لعبة هينا هينا
وهينا هينا

الى لعبة السهام ، وقد ادخل العرب ورق اللعب الى أوروبا وقد أخذوه أصلاً من الصين ، واسم ورق اللعب الصيني اليوم هو « تاووتش » أى مائدة اللعب والنزال ، وقد تطورت لعبة السهام التى انقرضت وأصبحت الآن شرائع من الخيزران (أى السهام) التى منها نشأت الدومينو والنرد وشرائح الأخشاب الرقيقة التى نشأت منها أوراق اللعب .

ومن المعروف أن الألعاب الشعبية التى كان يمارسها قدماء المصريين ارتبطت بالطقوس

والتشابه فى الأصل ليس دليلاً على التشابه فى الثقافة .

ومن البديهي أن الأطفال يعتمدون على التقليد والمحاكاة . ولذلك فهم يحافظون على القوانين والعادات وغالباً ما يمثلون حياء البالغين فى ألعابهم فى جميع أنحاء العالم ويحتفظون أو يبقون على الملامح التى اندثرت بالفعل . فمثلاً فى إنجلترا كانت لعبة الزواج تمثل صفقة بين العريس ووالدى العروس التى ليس لها رأى فى موضوع زواجها . وترجع نشأة أوراق اللعب والنرد والدومينو

- ١ - ألعاب الكرة
- ٢ - ألعاب الزهور
- ٣ - ألعاب المحاصيل
- ٤ - ألعاب الفواكه
- ٥ - ألعاب النقود
- ٦ - ألعاب الزراير
- ٧ - ألعاب ومسليات بالنقاب
- ٨ - ألعاب العصا
- ٩ - ألعاب الحبال والدوابة
- ١٠ - ألعاب الرخام
- ١١ - ألعاب ومسليات بالحجارة والزلط
- ١٢ - ألعاب العظم
- ١٣ - ألعاب الحركة
- ١٤ - ألعاب الاشرطة
- ١٥ - ألعاب الحاجيات المنزلية
- ١٦ - ألعاب الالوان
- ١٧ - ألعاب الارقام
- ١٨ - ألعاب الخطابات والكلمات
- ١٩ - ألعاب الورق
- ٢٠ - ألعاب البيض والقواقع
- ٢١ - ألعاب الحيوانات والطيور والاشجار
- ٢٢ - ألعاب الاستخفاء
- ٢٣ - ألعاب الانتخاب
- ٢٤ - ألعاب التقليد
- ٢٥ - ألعاب المقالب
- ٢٦ - ألعاب العيان
- ٢٧ - ألعاب حلقة
- ٢٨ - ألعاب الحلقة والسلسلة

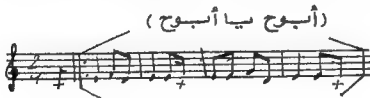
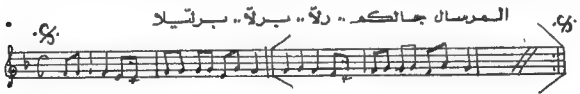
الدينية ومواسيم تولية الحكم ، فقد ذكر على جدران إحدى المقابر (بمقابر بنى حسن بالمتيا) أن أى أمر كان لابنوتج ولا يتولى مقاليد الحكم الا بعد ان يؤدى بعض الالعب الخاصة بالمهارة مثل الصيد والقنص والرمية والسباحة والمصارعة وغير ذلك من الالعب الاخرى . وما زالت بعض هذه الالعب التي ذكرت ونقشت رسومها بالتفصيل موجودة حتى الآن . ومنها لعبة المصارعة والسباحة والقفز والصيد والرمية . ومن ألعاب القفز لعبة (شبر شبر) او (البحر المالح) وهي ما زالت تؤدى بنفس القواعد الخاصة بها حتى الآن وربما يرجع عامل وجودها الى أنها كانت ترتبط بالطقوس الدينية وتقاليد الحكم عند قدماء المصريين .

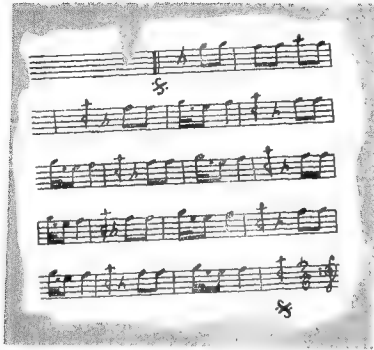
ويرجع الباحثون ان هناك أهمية سحرية قد تلتصق ببعض أو كل هذه الألعاب .

تصنيف الألعاب الشعبية

تبين للباحثين في ميدان الفنون الشعبية أهمية تصنيف الألعاب مثل باقي فروع الفنون الشعبية الاخرى - وقد عيّنت معظم النول بوضع تصنيف لالعبها .

وكان من أهم هذه التصنيفات ذلك التصنيف الذى وضعته ايرلندا للالعب الشعبية وقد ذكرت فى كتاب (الفولكلور الايرلندى) . ونجمله بدورنا فيما يلي فتره من الالعب الشعبية المصرية : -





لعب الأطفال
بسمه يا بسمه ..

المختلفة بالجمهورية العربية المتحدة ، وهناك
لعاب اخرى لم يتم حصرها حتى الآن ولكن
هذه الالعب تحتاج الى تصنيف خاص اد
لا يمكن تطبيق تصنيف اجنبي عليها لان هذه
التصنيفات تتحكم فيها طبيعة البيئة الموجودة
فيها . فمثلا نجد في ايرلندا أن هناك كثيرا من
الالعب تؤدي داخل المنازل ويمارسها الأطفال

- ٢٩ - الالعاب راقصة
- ٣٠ - الالعاب فيها اغاني ومقاطع ترديدية
أو حكايات أو محفوظات
- ٣١ - الالعاب الحب
- ٣٢ - الالعاب الاستغماية والبحث
- ٣٣ - الالعاب التخمين
- ٣٤ - الالعاب الفواير والالغاز
- ٣٥ - الالعب التفكيرية .
- ٣٦ - الالعاب تستخدم فيها الايدي
والاصابع وعقل الاصابع .

- ٣٧ - الالعاب التحرير
- ٣٨ - الالعاب الصمت
- ٣٩ - الالعب العكسية
- ٤٠ - الالعاب المسافة
- ٤١ - النكت العملية
- ٤٢ - الالعاب الخيل

٤٣ - تسلية الأطفال بوسائل مختلفة .



ومن التصنيف السابق الذي تدرج تحته
نات من الالعب الشعبية يمكننا أن نطبق جزءا
منها على العابنا الشعبية .. هذا وقد أمكنني
أن أجمع حتى الآن حوالي ٧٥ لعبة من المناطق

- ٢١ - الناصوب (اوكرة الميس) لعبة فرعونية
- ٢٢ - أنا الغراب النوحى
- ٢٣ - انزل ولا تزلزل
- ٢٤ - انزل ياعم ٠٠ اركب ياخال
- ٢٥ - بلتح بلتحتن
- ٢٦ - جولى على جول عريفى
- ٢٧ - القرع سبب
- ٢٨ - حبة ملح
- ٢٩ - حجر دار
- ٣٠ - حنك الديك
- ٣١ - دق الكف (صلح)
- ٣٢ - دق المغزل
- ٣٣ - ستمت بتمت
- ٣٤ - شفت القمر
- ٣٥ - صيد الحمام
- ٣٦ - صيد السمك
- ٣٧ - عسكر وحرامية
- ٣٨ - عسكرى تضيق
- ٣٩ - عندك لبن ٠٠ طلع الجبل
- ٤٠ - السبع طوبات (من ألعاب الكرة)
- ٤١ - كيكا عا العالى
- ٤٢ - يا عم يا جمال
- ٤٣ - عم عنكب
- ٤٤ - برلا ٠٠ برلا ٠٠ برللا (مرتبطة بالعادات والتقاليد الخاصة بالزواج وخاصة بالمهر)
- ٤٥ - عضماية الضح (من ألعاب العظم)
- ٤٦ - لعبة النمره (من ألعاب الارقام)
- ٤٧ - حادى يامادى (من ألعاب الاصابع)
- ٤٨ - الجتالونة (من ألعاب الصراع)
- ٤٩ - الفؤاده (تشبه نطه الانجليز)
- ٥٠ - ترا ٠٠ ترا ٠٠ ياضليلة
- ٥١ - لعبة كركمه (من ألعاب الايدى والاصابع)
- ٥٢ - لعبة الدول (من ألعاب الكرة)
- ٥٣ - بسلة ٠٠ يابسلة (من ألعاب الكرة)

فى اسمياتهم لان طبيعة الطقس عندهم وهو طقس بارد معظم السنة تحتم عليهم البقاء فى مساكنهم وقتا طويلا وذلك على العكس من طبيعة الطقس فى بلادنا ٠٠ اذ أن معظم الألعاب الشعبية لدينا تمارس خارج الدور ، فى الامسيات المقمرة خاصة فى الريف ، وفيما يل حصر للألعاب الشعبية التى جمعتها من الوجه القبلى والبحرى والواحات وشواطئ البحر الابيض والاحمر ومازال هناك الكثير منها ينتظر رحلات أخرى للجمع والتسجيل :

- ١ - أبونا ضربونا
- ٢ - البجول (حبوب الدموم)
- ٣ - البحر المالح أو (شبر شبير) أقدم لعبة مصرية
- ٤ - البلى والطرنجيلة
- ٥ - البيوت (أو الرسته) وتلعبها البنات
- ٦ - التحطيب (أصل ألعاب المبارزة بالسيف والشيش)
- ٧ - التعلب فات فات
- ٨ - الجديد والطرة (الطرة والوزير)
- ٩ - الحجل
- ١٠ - الحجلة (مرتبطة بتقاليد وعادات الزواج وخاصة ذهاب العروس من بيتها لبيت زوجها وخطفه لها . وتشبهها لعبة الهندكية فى المنوبة)
- ١١ - الحكشة (وهى أصل لعبة الهوكى)
- ١٢ - المحاكشة
- ١٣ - السبيجة الثلاثية والخامسية والسباعية
- ١٤ - الكبة
- ١٥ - الطاب
- ١٦ - الطاقية فى اللعب
- ١٧ - المصفورة والضرب
- ١٨ - القلق والفار
- ١٩ - اللجم القبل (أصل لعبة البيس بول الأمريكية)
- ٢٠ - اللجم البحرى

- ٥٢ - حبل طويل ٠٠ يا أمه (من ألعاب البنات الغنائية)
- ٥٥ - ميني في جينيتي (من ألعاب المسافة)
- ٥٦ - سوسو في اليه ٠٠ سوسو في البحر (ألعاب غنائية حركية للبنات)
- ٥٧ - طلع طبق ٠٠ نزل طبق (من الألعاب الغنائية)
- ٥٨ - حج حجيج ٠٠ قوم صلي ٠٠ (ألعاب داخلية)
- ٥٩ - جمال الملح ٠٠ (من الألعاب الداخلية)
- ٦٠ - البيضة والى شواها ٠٠ (من ألعاب الايدى والاصابع)
- ٦١ - طلعت لوحدى ٠٠ ونزلت لوحدى ٠٠ (من ألعاب الاصابع)
- ٦٢ - ألعاب الورق (الطائرة والمراكب)
- ٦٣ - ألعاب بأعواد الثقاب
- ٦٤ - ألعاب تكلمة النقط والشرط (تتبع السيجة)
- ٦٥ - ألعاب بالمبال ٠٠ (نط الحبل)
- ٦٦ - ألعاب بالاصابع (مثل خيال الظل)
- ٦٧ - عروستى ٠٠ (وهى من ألعاب التحرير)
- ٦٨ - الفوايز وحلها (وتنتهى بكلمة غلب حماركم)
- ٦٩ - المسافة
- ٧٠ - ألعاب صامتة (وتؤدى بالاشارات)
- ٧١ - ألعاب فيها أغاني أطفال مرتبطة بمناسبات
- ٧٢ - التناس (لعبة نوبية تشبه الحكشة)
- ٧٣ - الهندكية (لعبة نوبية تشبه الحجلة)
- ٧٤ - ألعاب المقلب
- ٧٥ - هينا مقص ٠٠ وهينا مقص
- ٧٦ - سباق النمل
- وبعد جمع وتسجيل هذه اللعاب ودراستها اتضح أن معظمها له أصالة تاريخية إذ أنها ترجع الى عهد قدماء المصريين ، ومن هنا يتبين ب مدى أصالة أنماطنا الشعبية . فهى قديمة قدم التاريخ ، استمدت أصلاتها من أصالة الحضارة المصرية ٠٠ فقد اهتم المصريون القدماء بأنواع عديدة من الألعاب الشعبية ، وأقبلوا أقبالا شديدا على ممارستها أو مشاهدتها فى

أوقات فراغهم ٠٠ وقد تعددت هذه الألعاب التى من يمارسها الصغار والكبار من مختلف طبقات الشعب وكان يشاركونهم الحكام والأمراء أيضا . ولقد دلت الصور والرسوم التى وجدت على جدران المعابد وخاصة مقابر (بنى حسن بالمتيا) ٠ على أن الفراغة كان يطيب لهم أن يشهدوا المباريات الرياضية من شرفات قصورهم ، وأن الأمراء كان يستغفهم الحماص أحيانا فينزل بعضهم الى حلبة المباريات ليكونوا على كنب من المتبارين ويشجعونهم بعبارات التشجيع والتهنئة وكانوا يجزئون العطشاء للفائزين ٠٠ ومن دلائل اهتمامهم بالرياضة أيضا أنهم كانوا لا يتوجهون الى أمير ملكا على البلاد الا اذا اجتاز امتحانا قاسيا فى أداء بعض الألعاب الشعبية وهذا يدلنا على مدى ماوصلت اليه منزلة الرياضة والألعاب الشعبية لدى قداماء المصريين . فقد استعانوا بأوضاعها وحركانها خلال أعيادهم الدينية وشعارهم الجنائزية ٠٠ وتضمنت صور ورسوم أعيادهم أوضاعا دقيقة رائعة لغيتيات وفتيات ، اقترن أداؤها بالتنظيم اللفظى والإيقاع الحركى ٠٠ وقد رمزت هذه الرسوم أيضا الى طائفتين من الألعاب : طائفة بسيطة الاوضاع ويسيرة فى أدائها تستهدف الرشاقة وتنمية البدن فضلا عن أغراض اللهو والمتعة ، كان الصبية يلعبونها داخل الدور وقريبا منها وفى أماكن التعليم ، وكانوا يؤدون فيها أوضاعا تشبه بعض حركات « الجهباز » الحالية ، أما الطائفة الأخرى فقد استلزم أداؤها كثيرا من الجهد والمهارة والتنمرين وكان يؤديها الشباب من هواة ومحترفين ومارسها العسكريون وكانت منها ألعاب المصارعة وحمل الأثقال والقفز والتخطيب والعدو والسباحة والتجديف .

ألعاب شعبية مصرية :

تعتبر لعبة (شبر شبر) من أقدم الألعاب الشعبية المعروفة لنا فى العالم ، وهى على أية حال أقدم لعبة مصرية ما زالت تمارس الى الآن ، ويسمىها البعض (كازا لاورا) أو (البحر المالح) وكانت محبوبة جدا لدى

● تبدأ اللعبة بأن يجلس لاعبان من الفريق الذى خسر القرعة على الأرض وجها لوجه ويبدأ اللاعبون من الفريق الآخر فى القفز واحدا وراء الآخر حسب الخطوات التالية : -
١ - يمد اللاعبان وهما جالسان متجاورين على الأرض ويقوم لاعبو الفريق الآخر بالوثب من فوقهما .

٢ - يثنى اللاعبان الجالسان أرجلهما بحيث يكون قدما كل منهما مواجهين لقدمى الآخر .
٠٠ ويقفز اللاعبون من فوقهما .

٣ - يفتح اللاعبان الجالسان أرجلهما الى أكبر مدى لتكوين ما يعرف (بالبحر الكبير) أو البحر المالح (- ومنها جاءت تسمية اللعبة بالبحر المالح - وذلك لتصعيب عملية الوثب من فوقهما .

٥ - يمد اللاعبان أرجلهما أماما ويضع كل لاعب إحدى قدميه فوق قدم زميله المواجه له . ثم يبدأ أفراد الفريق الآخر فى الوثب من فوقهما .

٦ - تكرر الحركة السابقة مع وضع القدمم الثالثة والرابعة بالتبادل للاعبين الجالسين ثم يقوم باقى اللاعبين بالوثب من فوقهما .

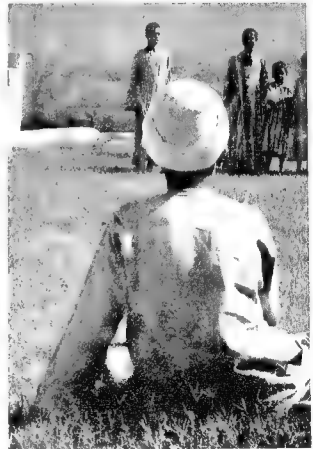
٧ - يضع اللاعبان الجالسان أيديهما بالتبادل على أن تكون كف اليد مفردة الأصابع ومع نجساح اللاعبين فى الوثب من فوق الأرجل والأيدي تضاف يد أخرى بالتوالى بحيث يضع اللاعبان الجالسان على الأرض أرجلهما وأيديهما فوق بعضهما بالتبادل فيصلى ارتفاع هذه الأرجل والأيدي الى حوالى ٨٠ أو ٩٠ سم وهى أصعب مرحلة فى اللعبة وقد سميت اللعبة (شبر شبر) من أجل ذلك لأن من ينتجس فى الوثب من فسوق أيادى اللاعبين الجالسين الموضوعة شبرا فوق شبر يعصد من الأبطال فى الوثب العالى . ومن أحكام هذه اللعبة أن الفريقين المتباريين يتبادلان أماكنهما إذا لمس أحد اللاعبين الوائتين جزءا من جسم اللاعبين الجالسين على الأرض . وتحسب نقطة للفريق إذا نجح جميع أفرادها فى كل خطوة من الخطوات السابقة . والفريق الذى يحوز تقطا أكثر يفوز ويركب أفراد الفريق الآخر

المصريين القدماء ، ويرجع أقدم نقش يدل على أن المصريين القدماء كانوا يمارسونها الى سنة ٢٥٠٠ ق م . وتبين لنا النقوش الموجودة فى (مقابر) بنى حسن بالمتيا) أن طريقة ممارسة هذه اللعبة مطابقة تماما للطريقة الموجودة الآن والتي يمارسها الجميع سواء فى الوجه البحرى أو القبلى أو الواحات أو النوبة وتكثر ممارستها فى الأماكن التى بها آثار فرعونية وذلك مما يدل على أصالتها وشعبيتها لأنها تمارس بنفس الطريقة فى جميع هذه الجهات .

وهذه اللعبة يؤدىها الصبيان فقط لأنها تحتاج الى مهارة وقوة فى أدائها . وطريقة أدائها كالتالى :

● يؤدى هذه اللعبة من أربعة الى عشرة لاعبين ينقسمون الى فريقين متساويين وتجرى القرعة بينهما لانتخاب الفريق الذى سيبدأ اللعبة .

لعبة الأعداد (اومت)





ولصة التخطيب .. في مهرجان الأقصر

لعبتنا هذه حتى اسمها ، فكلمة هوكى هي منطوق أجنبى لكلمة حشفة ، وقد أخذ الغربيون اللعبة ونظموها ، فحددوا عدد اللاعبين وأوصاف المصا ، وأحلوا درجة الكرة والضربات القصيرة والتمسيري ، محل الضربات الطويلة والانفقاغ الفردى فى الملعب ، ونشروها فى العالم ، بل واقتبسوا منها ألعابا كثيرة كهوكى الانزلاق واللاكروس والبولو .

وتحتاج لعبة الحشفة الى مكان فسيح وكرة مصنوعة من اللوف مجهزة الربط أو مجدولة وتحتاج الى مضارب تصنع من الاجزاء العريضة السفلية من جريد النخيل فيؤخذ الجزء المسمى بالقحف ويسوى بسكين ، ويزال ما فيه من شوك أو نتوء ، ثم يوضع فى فرن ناره هادئة ، حتى يتبخر ما فيه من عصير فيخفف وزنه ، كما يمكن استعمال عصا عريضة من شجرة السنط .

ويشارك فى ادائها أى عدد من اللاعبين ، يقسمون فريقين متساويين وطريقة لعبها كالتالى :

توضع الكرة على الأرض فى منتصف الملعب

ويمشى بهم حول المكان الذى كانوا يمارسون فيه اللعبة ، وظاهرة ركوب الحصم بعد التغلب عليه فى أى لعبة ، منتشرة فى معظم ألعابنا الشعبية وخاصة الموجودة فى الوجه القبلى . بجانب ما فيها من روح الدعابة والتسلية والحظ من مقدرة المهزوم لمنزلة المطايا (والمطايا غالبا هى الحمير) .

ولضيق المجال فانتى سأذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض الألعاب الشعبية المصرية التى لها أصالة قديمة مثل اللعبة السابقة وقد انتقلت معظم هذه الألعاب الى البلاد الأخرى وخاصة الغرب حيث أخذها سكانه وطوروها وبدأوا يمارسونها بعد وضع قوانين لها ، ومن هذه الألعاب :

لعبة الحشفة :

وتعتبر من أكثر الألعاب الشعبية انتشارا وخاصة فى الأرياف ويلعبها شباب الريف فى أجران القرية وخاصة فى فصل الشتاء حيث تساعد على التدفئة نظرا لما تتطلبه من حركة مستمرة .

وقد اقتبست لعبة (الهوكي) الدولية من

والقوة والدفاع عن النفس . وهي تحتاج في أدائها الى قدر كبير من اللياقة البدنية وخفة الحركة والليظة والتوافق العضلي العصبي . وتتميز هذه اللعبة باشتراك كل عضلات الجسم في أدائها ، مما يتيح لممارسيها أن يدربوا أجسامهم تدريجيا شاملا .

وطريقة أدائها معروفة لدينا جميعا اذ يؤديها لاعبان اثنان فحسب كما هو الحال في ألعاب السلاح (الشيشي) ويمسك كل منهما بيده أو يديه عصا من النوع المعروف بالشوم ، ويبدأ اللعب بأن يمشي اللاعبان في دائرة حول بعضهما وكل منهما يلوح بعصاه فوق الرأس ، وتعتبر هذه تحية ، ثم يواجه كل لاعب زميله ، ويلوح كل منهما بالعصا يمينا أو يسارا أو أماما أو خلفا في حركة دائرية ، وفي أثناء ذلك يحاول كل منهما الاطاحة بالآخر بقفزات خفيفة ، مع قيامهما بحركات عديدة واتخاذهما لكثير من الأوضاع المختلفة للجسم والذراعين، ويستمران في ذلك حتى يجد أحدهما منفذا أو ثغرة في جسم صاحبه ، فيلمسه بعصاه لمسة خفيفة يسمونها « بالكشف » ، فيقال لقد كشفه ، وتحسب هذه نقطة ضد اللاعب الملموس ، ويجتهد اللاعب الملموس أن يقابل هذه الضربة أو اللمسة بضربة أخرى يسمونها «الغطاء» فان أصابه تعادلا والا عد المكشوف مغلوبا .

ومن شروط هذه اللعبة مسك العصا أثناء اللعب بيد واحدة أو باليدين معا ، كما يستطيع اللاعب أن يمسكها بيد وينزلق باليد الأخرى بسرعة عليها حتى تصبح العصا أفقية وتغطي جسمه وتندأ عنه ضربة خصمه . ويمكن للاعبين التحرك سريعا من مكان لآخر أو الجثو على ركبة واحدة أو ركبتين للرأوغة والابتعاد عن العصا حتى ينكشف جزء أمامي من جسم الخصم . وتحسب النقطة للاعب اذا لمس خصمه بالعصا في أى جزء من أجزاء جسمه وهذا في الوجه القبلي ، أما في الوجه البحري فلا تحسب له الا اذا كانت لمسته للنصف العلوي من الجسم فقط . ويجب أن يكون الممس خفيفا ، كما يشترط أن يكون بالعصا فقط . وتتوقف

ويقف كل فريق في نصف ملعبه ، ويقف (عريف) وهو رئيس أحد الفريقين مواجهاً لعريف الفريق الآخر والكرة بينهما . يبدأ اللعب بأن ينادي أحدهما (تر نيزه) فرد عريف الفريق الآخر بقوله (بحر الجيزة) إشارة الى أنه مستعد . عندئذ تضرب الكرة بالعصا ، ويحاول أفراد كل فريق دفعها ، لتمر فوق خط خصمه أي (مرماه) الى الخارج . والفريق الذي ينجح في ذلك يصبح أفراداه قائلين (رد) وهم يحرزون بذلك نقطة ، ويعبادل اللعب من جديد من منتصف الملعب وهكذا . والفريق الذي يحرز أكبر عدد من الاصابات يصد فازا .

التحطيط (أو لعبة العصا) :

تسمى هذه اللعبة بالتحطيط لأنها تلعب بالخطب أو العصا الغليظة (النبوت) ويسمونها أهل الصعيد (لعب القلاوي) ويسمونها أهل الفيوم (الملافة) وفي الوجه البحري تسمى (المحاجلة) .

وكانت هذه اللعبة عند نشأتها تعتبر وسيلة للدفاع عن النفس ، ثم تطورت عند قدماء المصريين فأصبحت رياضة ، كما ثبت لدينا من النقوش الموجودة بمقابرهم كمقبرة (كبرو إيف) وغيرها ، ولتي تدل على اشتراك القادة وأفراد الشعب في ممارسة تلك اللعبة مستعملين أحيانا أقتنعة ودروعاً للوقاية ، وأحيانا كانوا يستغنون عن تلك الدروع والأقتنعة . وقد عثر بين النقوش المصرية القديمة ، التي وجدت بمقابر بني حسن على نقش لعصا التحطيط التي كانت تسمى ما لدينا الآن ، بزيادة حالة من الجلد لتعليقها حول الكتف . وقد أكد (هيرودوت) في كتاباته أن المتبارين كانوا أحيانا يصيبون بعضهم إصابات قاتلة ، ولو أن التاريخ المصري القديم لم يسجل أى إشارة لحوادث مؤسفة نتيجة لتلك المباريات .

ومن مميزات هذه اللعبة أنها تعبر عن ذلك النوع من الألعاب التي يمارس للمنافسة ، بقصد اظهار المهارة والرشاقة وسرعة البديهة

المهارة في هذه اللعبة على مرونة مفصل اليد ، وسرعة حركة العصا ، والخطط المحككة التي يضعها اللاعب كي يحل خصمه على كشف جسمه .

لعبة الحجلة :

هذه اللعبة منتشرة في أكثر مناطق الجمهورية العربية المتحدة ويأرسها أهل التوبة على نطاق واسع ولها شعبية كبيرة لديهم ويسمونها (الهندكية) .

وهذه اللعبة شائعة في الليالي القمرية وخاصة في ليالي رمضان ، وهي تتصل بعبادات وتقاليد الزواج لديهم ، فترى في هذه اللعبة فريقين - فريق يمثل أهل العروس ويحاولون الدفاع عنها والفريق الثاني يمثل أهل العريس ويقومون بمحاولات عديدة لحطف العروس ، وهذا ما كان يحدث ولا يزال في المجتمعات البدائية. فعل العريس أن يقوم بخطف عروسه في اليوم المحدد للزواج ويخرج العريس لذلك بين أصدقائه لهذه المهمة - بينما أهل العروس يدافعون عنها حتى لا يخطفها منهم العريس - وفي النهاية يتغلب عليهم العريس بمهارته وقوته ويستولى على العروس ويأخذها الى منزله .

طريقة أداء هذه اللعبة : ينقسم اللاعبون الى فريقين متساويين ، أحدهما مهاجم والآخر مدافع - يقوم الفريق المهاجم بتعيين هدف له يسمى (الرد) وهو غالبا ما يكون شجرة أو حجرا وهذا الرد يمثل منزل العريس ويرمز له . يقف الفريق المدافع بين الفريق المهاجم والرد .

يعين الفريق المهاجم فردا من فريقه يسمى (العروسة) ويقف في مكان معين . يتخذ اللاعبون الوضع الثابت للعب ، بأن يثنى كل منهم إحدى ركبتيه ويسك مشط القدم المنثنية باليد القوية (ويعتبر اللاعب خارجا عن اللعبة اذا فك هذه اليد) .

يبدأ اللعب بأن يهجم كل فريق على الفريق الآخر ، محاولا دفع أفراد الكتف حتى يفقدوا

توازنهم ويتركوا القدم المسوكة لتلمس الأرض ومن يتركها كما تعلم يخرج من اللعبة . في هذه الأثناء يسمى الفريق المطارد الى العروس ليئلسها ، فاذا أسرت حل لاعب آخر من فريقها محلها ، وهكذا حتى يسقط كل أفراد الفريق في الأسر ، وبذلك ينتصر الفريق المطارد فتحسب له نقطة ثم يتبادل الفريقان أماكنهما .

والفريق المهاجم يكون هدفه أثناء اللعب أن يفتح الطريق للعروس للوصول الى (الرد) ويرد عنها هجمات الفريق المطارد، فاذا وصلت اليه عد الفريق منتصرا ، وتحسب له نقطة ، ويتبادل الفريقان أماكنهما .

اللجم البحري :

وهذه اللعبة تعتبر الأصل بالنسبة للعبة الشعبية الأولى بأمریکا وهي لعبة (اليبس بول) ويعتقد أن الغربيين أخذوا لعبتنا هذه وطوروها الى أن أصبحت في شكلها الحالي .

وهي تلعب على أي مساحة من الأرض الفضاء ، يرسم في ناحية منها خط بعرض الملعب وفي الناحية الأخرى نصف دائرة تسمى (الأم) وتسمى المسافة التي خلف الخط الى الخارج بالمنطقة الحرام . وتستخدم في أدائها عصا صغيرة ، وكرة مصنوعة من اللوف ومربوطة بحبل من الكتان ربطا متينا .

ينقسم اللاعبون فريقين أحدهما فريق المضرب ، ويقف أفرادها بالمنطقة الحرام خلف الخط المرسوم ، والفريق الآخر يسمى فريق الملعب ، وينتشر أفرادها في الملعب في المنطقة بين الدائرة والخط .

وطريقة لعبها كالتالي : يقف رئيس الفريق الضارب وهو ممسك بالمضرب في منطقة الأم تجاه رئيس فريق الملعب وهو ممسك بالكرة وواقف خارج منطقة الأم ، يرمي الأخير الكرة الى اعلا لداخل منطقة الأم ، فيحاول رئيس فريق المضرب ضربها بالعصا وهي عالية (يلجمها) وله أن يكرر المحاولة ثلاث مرات ، فاذا فشل يسقط فريقه ويتبادل الفريقان أماكنهما ، أما اذا تجم وأصاب الكرة ، جرى أحد أفراد فريقه من منطقة الحرام الى (الأم) ،

بينما يحاول أحد أفراد فريق الملعب لمسسه بالكرة وهو يجرى ، فإذا أصابه أصبح الفريق المضارب خارجا ، ويتبادل الفريقان الأماكن .

ومن شروط هذه اللعبة أن لرئيس الفريق المضارب الحق في ضرب الكرة ثلاث مرات ثم يحل غيره محله ، وفي كل مرة يجرى أحد أفراد الفريق المضارب من المنطقة الحرام الى الأم أو بالعكس ، لكي تتاح لفريق الملعب ، فرصة إسقاطه بلمسه بالكرة . وإذا تم اشتراك جميع أفراد فريق المضرب في اللعب ، أو فشل أحدهم في ضرب الكرة ثلاث مرات متتالية ، أو استقطاع أحد أفراد فريق الملعب لمس أحدهم في المسافة بين الخط ونصف الدائرة ، فيعتبر فريق المضرب منتهيا من أداء دوره . ويغير مكانه مع الفريق الآخر ، ويبدأ اللعب من جديد . تحسب نقطة للفريق المضارب عن كل فرد من أفرادها نجح في الانتقال من المنطقة الحرام الى منطقة الأم . والفريق الذي يحرز أكبر عدد من النقاط عند نهاية اللعب يعد الفائزا .

❖ وهناك لعبات أخرى لها نفس الاصالة الشعبية ولكنها تختلف من حيث الشكل والأداء فهناك ألعاب هادئة تمارس لتضمية الوقت والتسلية بين فترتين مثل لعبة السيجة وهي موجودة منذ عصر الفراعنة . وتحتاج الى ذكاء ومهارة في تحريك قطع الحجارة - وذلك كما هو الحال في لعبة الشطرنج - وتندرج لعبة السيجة في التصنيف السالف ذكره تحت - (ألعاب وتسلل بقطع الحجارة والزلق) ومنها أيضا لعبة (البلي) ولعبة (الكبة) . ومن (ألعاب الكرة) نجد (الحكنة - اللجم - الناصب - أول سنو - صيد السمك - السبع طوبان - لعبة الدول - بسلة يا بسلة ومن ألعاب التعاقيل نجد (لعبة البجول) . ومن ألعاب العصا (التحطيب - الحكنة - الطاب - العصفورة والمضرب - اللجم - التماس (نوبية) - ومن ألعاب الجبال (نط الجبل بأنواعه - فك عقد الجبال وغيرها) . ومن ألعاب العظم (نجد لعبة عضمية الضع وهي موجودة بالأماكن

التي بها صناعة السكر والتي يدخل فيها العظم كعامل أساسي في الصناعة - مثل بلدة أرمنت وكوم امبو - ولا توجد هذه اللعبة الا بهذه الأماكن حيث ترتبط بوجود العظم بكثرة في البيئة مما سهل عملية الخلق لدى الأطفال باستعمال الأدوات الموجودة في البيئة وإدخالها في ألعابهم وهو نط محلي) . ومن ألعاب الأرقام (نجد لعبة النمر) ومن ألعاب الورق (نجد لعبة الطايرة والمراكب وغيرها) ومن ألعاب الحيوانات والطيور (نجد لعبة السمك فات فات وتمتد هذه اللعبة من الألعاب العالية بحيث يوجد اللعب - توجد ألعابه - وكذلك لعبة الدبة وقعت في البير - والقط والفسار - والغراب النوحى - وحكن الديك - والعصفورة والمضرب يا عم يا جمال - وجمال الملح - وسباق النمل) ومن ألعاب البيض (لعبة البيضة والى شواها) ومن الألعاب التي ترتبط بالأغاني نجد (أنا الغراب النوحى - يا عم يا جمال - ولا ٠٠ برلا ٠٠ برليلا - ترا ٠٠ ترا ٠٠ يا ضليحة بسلة ٠٠ يابسلة - حبلى طويل يا أمه - من في جنييتى - طلع طبق ٠٠ نزل طبق - حج حجيج ٠٠ قوم صلي) ومن الألعاب الرافضة (ولا ٠٠ برلا ٠٠ برليلا - وترا ٠٠ ترا ٠٠ يا ضليحة) . ومن ألعاب الاستجمامية والبحث نجد (لعبة الطاقة في اللعب - عسكر وحرامية - صيد الحمام) ومن ألعاب التخمين (انزل ولا تزلزل - عروستى - الجديد والطرة) ومن ألعاب الأيادي والأصابع (نجد لعبة دق الكف - حادى يا حادى - كركمة - البيضة والى شواها طلعت لوحدى ونزلت لوحدى) وهناك ألعاب أخرى مثل السماكة والفواير والتكت العملية وألعاب الخيل وألعاب المقاتل . وألعاب الصراع وألعاب القاطرات البشرية ، بجانب ألعاب النقود وألعاب أعواد الثقاب وألعاب الألوان والشرائط وألعاب التقليد وألعاب التسلية الخاصة بالأطفال وهي غالبا ما تؤدى داخل المنازل وهي بسيطة العدد وغالبا ما يصاحبها نوع من الجمل الترددية أو الأغاني أو الأناشيد .

ارتباط أغاني الأطفال بالعالم :

كما سبق يتضح لنا أن معظم ألعاب الأطفال مرتبطة ببعض الأغاني أو الجمل الترددية أو المحفوظات ومن أجل هذا فقد اهتم المتخصصون في دراسة الفنون الشعبية بجمع وتسجيل أغاني وألعاب الأطفال وذلك للبحث عن القيم الفنية الموجودة بتلك الأغاني والتي تمتد جذورها إلى أجيال عديدة والتي تؤدي تلقائياً وبصورة ثابتة متكررة إذ أنها وراثية .. ومما يدل على أصالة تلك المادة - تلك العلاقة الوثيقة بين النص واللحن والحركة والإيقاع فنجد أن النص واللحن يتوافقان مما بطريقة سلسلة جميلة - والحركة والإيقاع يرتبطان بأسلوب واحد .

كما نجد أن ملكة الإبداع بالنسبة للأغاني عند الأطفال محدودة - بعكس كثير من أنواع الأغاني الشعبية الأخرى وخصوصاً أغاني الحب وأغاني الأفراح ، فصلاقة النص باللحن علاقة واهية ، لأن ملكة الإبداع مع الإحساس والشعور عند الإنسان البالغ - تكون السبب الأساسي في تغيير النص الأدبي من شخص لآخر وذلك عن طريق المحاكاة في جزئه وعن طريق الابتكار والإبداع في جزء آخر .. علماً بأنه لا يوجد تقريباً تغيير كبير في الناحية اللحنية .

لهذا كان الاهتمام بأغاني الأطفال لأصالتها ومما يدل على وجود تقاليد موسيقية مورثة في مجتمعنا المصري هو ذلك العدد الكبير من أغاني وألعاب الأطفال والتي تؤدي جماعية ولا يترك للفرد فيها فرصة للغناء المربع .. وهي تؤدي دائماً بشكل ترددي وتجسدي جماعي .. مصحوبة بالتصفيق والصباح .. هذا مع ارتباط تلك الأغاني بحركات إيقاعية تتناسب مع اللحن السائد في أجزاء الأغاني فكل مقطع فيها له ارتباط معين بحركة معينة من جسم الطفل يؤديها أثناء لعبه وغنائه مع باقي أفراد المجموعة وهي حركات إيقاعية لابد منها حتى تضاهي الحركة اللحن - ولتضرب لذلك مثلاً واقعيًا من بيتتنا وأغانيات الشعبية

الخاصة بالأطفال - فأغنية (هينا مقص - وهينا مقص - وهينسا عرايس بتترص ..) نجد أن الأطفال عندما يؤديونها يقف كل اثنين أمام بعضهما فاتحين أرجلها على هيئة مقص ثم يبدآن في تبادل التصفيق بالإيدي .. فاليه اليمنى مع اليد اليمنى للزميل ويسرى مع اليسرى وهذه الحركة التي توازي الإيقاع تصاحب الأغنية في جميع مقاطعها وفي كل أجزائها .

وفيما يلي بعض نصوص هذه الأغاني التي تصاحب ألعاب الأطفال :

بسلة .. يا بسلة

بسلة .. يا بقة

بسلة .. يا بقة

يعيش بابا وييقه

والطبقة

والطبقة ميتيني

دخلنا الحسینی

صلينا ركعتینی

أجازة يا نور عینی ..

وتؤدي البنات هذه الأغنية أثناء لعبهن

لعبة ترا ترا يا غلبلة



بالكرة وتصاحبها مع ترديد كل مقطع منها
تصفيفة باليد وضربة بالكرة الكاوتش ..

ومع مقدم كل مساء يتجمع الاطفال وخاصة
فى الامسيات القمرية .. وغالبا ما يتزعم
هؤلاء الاطفال واحد منهم يقودهم فى اللعب
او الغناء .. وهم يطوفون بانحاء البلدة
مرددين :
العريس :

بالاعبين كل ليلة
فتشى عليكم عجيله

المجموعة :

فات علينا كثير وكثير
واحد يشوح بالمنديل
والمنديل أبو طيارة
طارت فيه الشرارة

ويرددون ايضا الاغنية التالية لتجميع باقى
الاطفال ليبدأوا الغناء :

المجموعة :

يا مغرفا .. يامنارشا
لى العيال .. من ع العشا ..
يا مغرفا .. يا حديد .. يا حديد ..
لى العيال .. من ع الوئيد ..
يا مغرفتنا .. يا منارشة
صحى فؤاد من ع العشا
وان ما أمش الليلة ..
يضر به .. بالقليلة ..
سن الفار .. عند المطار
يضر ب الطار
يقول يا حليله .. يابليله
بالاعبين كل ليلة ..

ومن الاغاني التى ترتبط بالالعب والحركة
وانتمثيل والرقص لدى الاطفال نجد مثالا
اغنية (رله .. برلا .. برلا) وهى مرتبطة
ايضا بهادات وتقاليد الزواج فى المجتمع فنجد
أن الاطفال فيها ينقسمون الى صنفين متشاكى
الايدي ويضعونها فوق اكتاف الآخرين كما فى
وقصة الدبكة .. ثم يملأ الصف الذى يجلس

العريس واهله فى التقدم الى الامام بخطوات
منظمة وابقاع رتيب تبعا لترديد مقاطع كلمات
الاغنية فيقولون وهم يتقدمون للامام :

المرسال جالكم ..

ثم يتقرون للخلف مرددين :

— رلة .. برلة .. برليلا

فيقوم الصف المواجه بأداء حركات عكسية
لهم ثم يرد عليهم :

مجموعة العروس :

عاوزين مين ؟

— رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

— عاوزين (فلانة) ..

— رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

— تجيبولها ايه ؟

— رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

— نجيبولها غويشة ..

— رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

— لا .. متاضيهاش ..

مجموعة العريس :

— رلة .. برلة .. برليلا

— نجيبولها خاتم ..

مجموعة العروس :

— لا .. متاضيهاش ..

— رلة .. برلة .. برليلا

(ويستمر عرض الاشياء التى سوف
يحضرها أهل العريس للعروس كهدايا للعرس
واخيرا يعرضون عليها التالى :

مجموعة العريس :

— ربح الدنيا ليها ..

— رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- لا .. متأصيهاشى ..
- رلة .. برلة .. برليلا ..

مجموعة العريس :

- نص الدنيا ليها ..
- رلة .. برلة .. برليلا ..

مجموعة العروس :

- لا .. متأصيهاشى ..
- رلة .. برلة .. برليلا ..

مجموعة العريس :

- كل الدنيا ليها ..
- رلة .. برلة .. برليلا ..

مجموعة العروس :

- لا .. متأصيهاشى ..
- رلة .. برلة .. برليلا ..

مجموعة العريس :

- شباك النبی ليها ..
- رلة .. برلة .. برليلا ..

مجموعة العروس :

اتفضلوا خدوها ..

- رلة .. برلة .. برليلا ..

وعندئذ تقترب المجموعتان وتخرج العروس من مجموعتها وتنضم الى مجموعة اهل العريس الذين يعبرون عن فرحتهم بحمصـولهم على العروس فيهلل جميع افراد المجموعتين قائلين : (هيه) بصوت عال ، وهذه الجملة ذات الصوت المرتفع يقابلها عندنا في الافراح طلقات الاعيرة النارية ابتهاجا بزفاف العروس وانتقالها من منزل اهلها الى منزل العريس واهله ..

✽ وكما ان للمادات والتقاليد اغانيها ولالعابها لدى الاطفال فان المناسبات ائدينية والاجتماعية لها أيضا نصيب وافر من هذه الاغاني والالساب .. ففي شهر رمضان الذى يعد مرتعا خصبا لاغاني الطفولة ولالعابها

•• يكثر الاطفال من اغانيهم وفترات العاصيهم ولهوهم •• وقبل صلاة المغرب نجدهم يتقنون بالاغنية التسالية ابدانا بقرب آذان المغرب والاطفال الصائمين •• وهذه الاغنية مطلعها (على عليوة .. يالى .. ضرب الزميرة .. يالى) واليكم الآن نص هذه الاغنية اللطيفة : -
يفنى قائد الاطفال (أو العريف) :

- على عليوة ..
- يا لى ..
- ضرب الزميرة ..
- يا لى ..
- ضربها حربي ..
- يا لى ..
- نطت فى قلبى ..
- يا لى ..
- قلبي رصاص ..
- يا لى ..
- احمر رقاص ..
- يا لى ..
- رقاص على مين ..
- يا لى ..
- على شاهين ..
- يا لى ..
- شاهين مامات ..
- يا لى ..
- خلف بنات ..
- يا لى ..
- خلفهم تسعة ..
- يا لى ..
- قاعدين ع الاصعة ..
- يا لى ..
- وأخويا فيهم ..
- يا لى ..
- عاج طربوشه ..
- يا لى ..
- من كتر فلوسه ..
- يا لى ..
- كبش وادانه ..
- يا لى ..

بمسأون في ترديد أغانيهم الجميلة والتي
يستهلونها بأغنية :

حاللو .. يا حاللو .. رمضان كريم ..
يا حاللو ..

حل الكيس .. واديننا بقشيش .. لن روح
منجيش .. يا حاللو ..

ويرددون أيضا :

ايوحة .. وحوى .. يا وحوى ..

ايوحة .. وكمآن وحوى ..

ايوحة .. بنت السلطان ..

ايوحة .. لبسة القفطان ..

ايوحة .. من بدع زمان ..

ايوحة .. وحوى .. يا وحوى ..

ايوحة ..

وهناك أغنية أخرى مازال الأطفال يرددونها

منذ عصر الخلافة الايوبية حتى الآن ومن

مقاطعها :

لولا جرينا .. لولا جينا ..

يالا الفغار ..

ولا تعبنا رجليننا ..

يالا الفغار ..

لولا فاطمة .. لولا جينا ..

يالا الفغار ..

ولا تعبنا رجليننا ..

يالا الفغار ..

تدينا .. ياما تدينا ..

يالا الفغار ..

تدينا .. ميتيني ريال ..

يالا الفغار ..

نسافر بهم على بر الشام ..

يالا الفغار ..

نجيب زئبق للمصفور ..

يالا الفغار ..

الى ينادى على الصور ..

يالا الفغار ..

يقول يا ناصر يا منصور ..

يالا الفغار ..

تنصر لنا ست (فاطمة) ..

يالا الفغار ..

(فاطمة) قاعدة على حجر النبي ..

لابسه توبين مغربي ..

يا حجة صلي على النبي

بنت العزيز العالي

حاللو .. يا حاللو .. رمضان كريم .. يا حاللو ..

— ادونا العادة .. آه يا ستي

— ليدة وقلادة .. آه يا ستي

— والفانوس طقطق .. آه يا ستي

— والشمعة خلصت .. آه يا ستي

— والعيال نامت .. آه يا ستي .. هيه ..

وكان المقصود بالناصر المنصور في الاغنية

السابقة هو البطل صلاح الدين الايوبي الذي

ادانى جنيه ..

يا لي ..

أجيب به ايه ..

يا لي ..

أجيب به زه ..

يا لي ..

والزه تكاكي ..

يا لي ..

واتقول ياوراكي ..

يا لي ..

يا وراك الشوم ..

يا لي ..

عدا القيوم ..

يا لي ..

بيبع لمون ..

يا لي ..

ولو نه حادق ..

يا لي ..

طرقع بنادق ..

يا لي ..

بنت السنوسي ..

يا لي ..

كسرت لي فنوسي ..

يا لي ..

وفنوسي سوس ..

يا لي ..

دهب مرصوص ..

يا لي ..

رصيته رصة ..

يا لي ..

ولا حدش شفتي ..

يا لي ..

الا الأمير

يا لي ..

آبو عب كبير ..

يا لي ..

على عذبه .. ضرب الزميرة

وعنما ينتهي الأطفال من اطارهم يسرعون

بالخروج من منازلهم حيث يلتقون ، والفوانيس

الملونة بأيديهم والفرحة تعلو وجوههم حيث

كان يفتخ به الشعب لانه حرره من الظلم والاستعباد وقادهم من نصر الى نصر *

ولازل الاطفال يتغنون بهذه الاغاني حتى يومنا هذا وهي مصحوبة ببعض اللعبات الشعبية مثل لعبة (برلا .. برلا .. برليلا) ولعبة (التلعب فات .. فات .. وفي ديله سبع لفات) .. ولعبة (هنا مقص .. وهنا مقص .. وهنا عرايس بتترصى ..) ولعبة (يا عم يا جمال .. جمالك فين ..) ولعبة (انا القراب النوحى .. اخطف واروح على سطوحى ..) وهي لعبات كلها مصحوبة باغاني يرددوها جميع الاطفال وخاصة البنات وهناك انماى اخرى خاصة بالصبيان فيها (عم عنكب .. شد واركب .. على فين ..) عابجر والبحرين .. خدنى معاك .. ياريس) .. ولعبة (صلح .. او دق الكف) و (صيادين الحمام) ولعبة (عسكر وحرامية) ولعبة (القررة والجديد) والعباب (المناكة) والصاب الحركة والاستقامة *

وعندما تنتهى ايام رمضان الجميلة .. يحين موعد العيد فينسى الاطفال حزنهم على انتهائه ليالى رمضان والتي يدعونها بقولهم :

- رمضان يابن سنينة .. ياميت عالصابية
- رمضان يابن الحجة .. ياميت عالخدمة ..

وهم يستقبلون العيد فرحين .. بملابسهم الجديدة والنقد التي يحصلون عليها (العيدية) من والديهم واقاربهم *

فنجدهم فى آخر يوم فى رمضان يتغنون قائلين :

- يابر تقان احمر وجديد
- بكره الوقفة وبعده العيد ..
ويرددون ايضا ..
- يا بر تقان احمر وصغير
- بكره الوقفة وبعده غير ..

والمجال هنا يضيق بعصر جميع الاغنيات فى جميع المناسبات التي تمر بالاطفال في حياتهم .. وهذه المناسبات ما هى الا صور بسيطة تعبر عن مرح الطفولة وتطلعاتها الى الحياة .. ولكنها عميقة من حيث انتباه الطفل لجوانب الحياة والبيئة التي تحيط به .. ومن هنا كانت أهمية دراسة فنون الاطفال (اغانيهم والعابهم) وذلك بالنسبة للمهتمين بالفنون الشعبية .. لانها تعبر عن القدرات الابداعية لقطاع هام من مجتمعنا الجديد الا وهو .. الاطفال ..

ماهر صالح





في الآخرة .

وقد وصف المؤلفه محسبو في دراسته تاريخ الدمى المتحركة صنلا مخرجاً منحت المومس تماريس للمعبود الفرعوني أنه يمشي بفتح فيه ويعتبه ولعله كان يستخدم في مثل تلك المراسم الدينية التي سبق ذكرها . وقد صوّرت المومس الفرعونية على حذر الكبر من المغائر بالأصغر وعمرها ودافع وهو عسا لحسن عبده الاحتمالات التي يهدف الى فتح افهام اولى عن طرق مجارى . ليستطيعوا احاطه بتسجوت من ملائكة الحساب . وقد نشر المؤلف ثوب بعض هذه الصور في كتابه عن التصوير الفرعوني .

ويبدو أن تعلية صنع دمي متحركة على سكان أبونيس - ذلك المعبود الفرعوني - ظلت ملازمة لتعاليدنا الشعبية منه طوله حيث كانت مصنع ناره بين هياكل خشبية لها بعض

يرجع الدمى المتحركة الى عهد عابره وسمند أصولها على حضارات مصرية ومساعده وقد اتخذت ناره مظهر أفعه . وأخرى شكل اوثان أو أصنام منحوت أجراء منها . في حين نزل بده اجسادها نابة .

وكانت الدمى المتحركة معروفة - عما حذرنا مسجيفه من الساريح - بنواخ من العبادات واطفوس الدينية . ويذكر على سبيل امان أن بعض المراسيم الدينية . في الارمنية الفرعونية . كانت بعض اقامه حفلات خائنه تستخدم فيها الدمى المتحركة بعد اورد كتاب الوبي ه عند المصريين القدماء تصويصا لبرائيل فتح قم الميت كانت برل في مناسبات بردي فيها الكاهن صاع المعبود أبونيس . وهو على شكل بن أوى . فمضرب من نابوب الميت ويده آله لها شكل عرب حركها وهو يتنوع بعض التعاويذ . لكي تطلق لسان الميت



صورة الساعة الفلكية القائمة بمدينة ستراسبورج سنة ١٣٥٤ ميلادية وتخرج منها الهمي المتحركة لتتق ساعات الوقت .



→ جزء تفصيل من تصميم العالم العربي لساعة الرزاز الجزري التي زودها بدمى متحركة على شكل فيل ورجل يقوده .



دمية متحركة من البرنز على شكل هيكل عظمي يمثل الموت وهو يذق ساعات الزمن .

المفاصل ، وقد غلفت بأقمشة أو بما يشبه الورق المطلي بألوان تقرب الى أذهان الناس شكل ابن آوى ومظهره وأورد المؤلف حسين فوزى فى كتاب له وصفا لما أسماه « انوبيس يرقص » ، وهو مشهد استرعى نظره بين الازقة المصرية فى مطلع هذا القرن حيث يقول « تذكرت فجأة اننى رأيت فى طفولتى الاله أنوبيس يرقص - ولم أكن فى ذلك الزمن البعيد أعرف انه انوبيس، ولا كان الملاعب الاسسكندرانى الذى يحرك دميته فترقص يعنى بذلك تقديم صورة لانوبيس ، ولكنى لم أكن أفهم لماذا اختار الرجل حيوانا محنطا يشبه الكلب الكبير ، قيل لى انه ديبه بو ، ومعنى هذا فى لغتنا الحديثة انه جلد ابن آوى حشى بالتبن والقش . وأوقف الرجل دميته فى اطار يشبه مشايات الاطفال ، وألبسها ملابس الفوازى بشرائط القصب ،

وركب فى وسطها لولبا يحرك بذراع خشبي
أو بذراعين ، فيتخلع خصر دميته ويتكسر على
إيقاع غناؤه وهو يقول يا بيلي به • يا رقاصة •
فاذا كانت بيلي به راقصة فلمساذا اختار لها
الرجل جلد ثعلب محشو أما كان الأفضل أن
يصنع عروسا ولو من قماش ! •

وإذا كانت الدمى التي أوردنا ذكرها تصنع
من الخشب أو من جلد حيوان محشو بالتبن
أو القش مما كان يستخدم فى طقوس الموتى
وعبر ذلك ، فقد كانت فى الأزمنة القديمة -
ولا سيما فى مصر - دمي أخرى تصنع من
سعف النخيل أو أغصان الأشجار أو ثمار
بعض النباتات التي كان لها أيضا صفة دينية،
كالدمى التي كانت تصنع من سعف النخيل
فى الأزمنة الفرعونية ، ثم استمر استخدامها
بعد ذلك فى العهد المسيحي فى أعياد أحد
السعف • وكذلك عروس القمح التي كانت
تصنع منذ حضارة المصريين القدماء ، وما زالت
تصنع فى أعياد الربيع اليوم وتباع للتفاؤل
بها فى الموسم الجديد للقلع ، وقد صورت
أشكال هذه العروس فى بعض المقابر
الفرعونية ، كمقبرة منا بالاقصر •

أما الدمى النباتية الأخرى فيبدو أنها كانت
تصنع من سيقان الزرع الذى أوشك على
النضج أو نضج بالفعل ، حيث كانت ترف
الحاصلات أو مواكب تتوسطها - فى غالبية
الأمم - دمية مثبتة على قاعدة يحملها المزارعون
أو مثبتة على ظهر دابة من الدواب ، كالحمار
مثلا ، فتتحرك الدمى عند السير بفعل
اهتزازات الدابة ، أو بفعل الريح •

وقد نشهد حتى اليوم - ولا سيما فى
مواسم الفواكه - الباعة قد أقاموا على رصة
يفرسونها وسط الشمار ، فتظل تتحرك كلما
الثمار أتت يبيعونها شعارات تشبه الدمى ،
مضوا فى طريقهم وهم يتغنون وينادون بأصوات
شجية للاشادة بالوسم الجديد لهذه الثمار ،
وكانهم يرتلون دعوات لهذه الدمى •

وقد نشر المؤلف ريفو صورا فى كتاب
نشره فى مطلع القرن الماضى عن مواكب أعياد

الشمار بمصر سنة ١٨٠٠ ، أوضح فيه تفاصيل
بعض هذه الدمى النباتية التي كانت تعرف
وقتناك •

وهذا النوع الأخير من الدمى المتحركة وإن
كان قد ظل قائما فى مصر منذ أقدم العصور
حتى وقتنا الحاضر ، فقد تصادف له أوجها
مماثلة فى حضارات آسيا والصين على وجه
الخصوص ، حيث كانت الدمى تعلق وتوسط
الحقول ، وحقول الارز بنوع خاص ومن هذه
الدمى ما كان على شكل طاحونة هواء مثبتة
فى ساق بالحقن ، فمتى هبت الريح تحركت
طواحين واهتزت وصدر عنها صفير يجعلها
تبدو كأنها دبت فيها الحياة بالفعل • وهذا
النوع من طواحين الهواء التي تترتل الأدعية
وتنشرها على النباتات والحقول النامية انما
كانت تقوم أيضا بعمل « المآة » لطرد الطير
بعيدا عن الحاصلات الزراعية وهذا ما يرجع
قيام المآة فى حقول الزراعة فى بلاد آسيا
وغيرها من البلدان لأغراض دينية ما لبثت أن
تحولت الى أغراض نفعية زراعية فحسب •

أما الطواحين الأخرى فقد كانت تدار بفعل
تدفق المياه وتصدر أصواتا كأنها الأدعية
والصلوات • وربما ذكرتنا تلك الهياكل
والطواحين الناشرة الأدعية على الزراعات بما
نسب الى تماثيل ممنون بالاقصر ، وهما تماثلان
أقيا وسط رقعة من الأرض تحف بها الحقول •
فقد قيل عنهما انهما كانا فيما مضى يصدران
اصواتا عندما تهب عليهما الرياح وقد تعطلا
من اصدار الاصوات بعد ما أصيبا بالانهيار
بفعل الزلازل • وقد حاول اصلاحهما المرممون
فى الأزمنة اليونانية والرومانية دون جدوى ،
ولو صحت هذه الاسطورة التي اقترنت بتماثيل
ممنون فمن الجائز أن يكونا فى الاصل قد
أقيما على نحو طواحين الصلوات والدمى
الناطقة بالأدعية الدينية •

ومهما يكن من أمر فان الاصوات التي
تصدرها طواحين المياه والسواقي التي تروى
الحقول واقترنت فى أذهان الناس فى كثير
من الاقطار بأنغام جالبة للخير يستبشر بها

المزارعون وقد دعيّت طواحين المياه في بعض الاقطار الشرقية - كالشام مثلا - بالنواعير لما تصدره من النعير طالما كانت دائرة اما سواقى مصر فقد كان نعيمها حافزا على أن ينظم منها الشعبيون أغنية « سبع سواقى بتنعى لم طفوا لى نار » ولصل هذا التقليد القديم الذى يستبشر خيرا من صوت المساقى قد حمل الصمصمين فيما بعد على جعل نافورات المياه التى تصنع لأغراض الزينة ، وتقام على هيئة تماثيل ووحوش تقلد المياه من أفواهها ، تصدر فى الوقت نفسه أصواتا شجيّة تكشف فى مضمونها الأسس الدينية القديمة التى طالما اقترنت بالدمى المتحركة وطواحين المياه المرتلة للادعية .

وقد صنع المصريون القدامى طائفة أخرى من الدمى المتحركة ، تمثل أرباب الحرف والصنائع ، كنماذج إيضاحية لحركات العاملين والعاملات فى استخدامهم بعض العسد والآلات ، أو تصميمهم بعض منتجاتهم الزراعية ، مما يقتضى الحنق فيه نوعا من المرونة فى الحركات وتزايدها ، الأمر الذى قد يكون من الأسباب التى حملت على إيجاد هذا النوع من التعليم وانتقال الخبرات الى الغير عن طريق لعب ودمى متحركة ، صنعت من قطع صغيرة من الأخشاب ، أو شكلت من الفخار أو الاجوار اللينة السهلة الاستعمال .

وقد راجت هذه الصناعة عند الفراغة فى دولتهم الوسطى ، حيث برعوا فى تمثيل الجند فى فيلالتهم وهم مذجون بالأسلحة ، كما شكلوا أيضا تماثيل ودمى للملاحين والبنائين وأرباب الصنائع المختلفة كالخبازين وغيرهم ، تتراوح أحجامها بين ١٥ و ٢٠ سم تقريبا ، أو ما يزيد على ذلك بقليل . ومنها ما يؤدى حركات عن طريق الضغط على لؤالب أو مفصل خشبي ييسر الحركة ، ومنها ما اعتمد فى حركته على شد خيط أو روافع صغيرة .

وقد كتب « ج . ولكنسون » فى كتابه عن « العادات والتقاليد عند قدماء المصريين »

يصف مجموعة من لعب الأطفال ، لا سيما العرائس المتحركة كتلك التى كانت تتحرك أرجلها وأذرعها والتى كانت تثبت بواسطة خيوط تيسر اختلاف أوضاع الأطراف وحركتها ، ومن بين الاشكال الدارجة وتنداك ما كان يصنع من ألواح خشبية بسيطة ، وتثبت فى جذعها ذراع واحدة فى مكان الكتف ، وتندل بواسطة خيط من الدوبارة . ومن بين العرائس القديمة ما كان يثبت فى روسها خيوط انتظم فيها عدد من حبات الخرز فعند تحريكها تتحرك خصل الشعر ذات اليمن وذات الشمال ومن بين العرائس ما كان يمثل حركة نسوة تفسل ثيابها ، أو نسوة تعجن ومنها ما كان يصور صراعا بين رجل وتمساح . وكانت حركات تلك الدمى كلها تتحقق عن طريق جذب بعض الخيوط وإرخائها ، ففتتح السيقان والأذرع وتفتح الوحوش والحيوانات أفواهها وتقلعها مما كان يجلب السرور فى نفوس الصبية .

ويبدو أن تقليد صنع العرائس والدمى المتحركة كالتى وصفها « ولكنسون » ، ظل مستمرا فترة طويلة من الزمن ربما امتدت الى عصرنا الحاضر . فقد زود العالم الأثرى « دين راي » المتحف السبعى الملحق بالجمعية الجغرافية المصرية بالقاهرة بمجموعة وافرة من اللعب الشعبية والدمى المتحركة الصغيرة المصنوعة من الخشب ، عثر عليها فى أيدي صبية العراة المدفونة بالبلينا ، حيث اتضح انها ما زالت تصنع هناك على نحو العرائس الأثرية التى وجدت بحفائر المنطقة نفسها ، والتى يرجع تاريخها الى الأسرة الفرعونية الثانية عشرة ، الأمر الذى يرجع معه استمرار تقليد صنعها على النسق القديم الذى قد يكون مقرونا فى صنعه ، وإن بدأ مصدوم الصلة بالطقوس الدينية ، بعبادات وتقاليد دينية لازمت أرباب الحرف والصناع منذ أقدم المهورد ، وجعلت كلا منهم فى صناعته يقدم نماذج من صناعته لمعبود ينسب اليه صنعه لحماية حرفته رقد كان لكل حرف أو صناعة ربها الذى ينظمه أعضاء النقابة وعمالها . ورب الحرفة يجي .

عادة في المرتبة الثانية في التقديس بعد الآلهة الكبرى التي يقدها سائر أفراد الشعب كالآولياء والقديسين الذين كانوا يعظمون في مواطنهم وقرامهم على اختلافها . ولم يتوقف هذا التقليد العتيق ، بل استمر عبر الحضارات والاديان مصاحبا ارباب الصناعات المختلفة الذين نراهم حتى في عهود المسيحية - وبالأحرى خلال العصور الوسطى - يتخذون لكل حرفة أحد القديسين شقيقا لها ، فيعظمونه وقيمون له التماثيل والهياكل ، كأنه نقيب هذه الصناعة ، فما تقام ورشة أو يشيد مصنع الا ويزين بشمسال أو صورة مزخرفة كشفيق الصناعة يحيط به ازبائها ، كل يؤدي عمله الخاص . وقد يكون لصناعة اللعب الفرعونية القديمة والنماذج المتحركة أساس ديني على النحو الذي أوضحناه .

وقد نشأت في بعض مواطن الحضارات القديمة تقاليد دينية ، غير التي نوهنا عن قيامها في الحضارات المصرية القديمة ، اتخذت في الديمي المتحركة أصناما وأوثانا نقدم لها الفديات البشرية أو الحيوانية . وقد نوه الأثري « دونالد هاردن » عن تقاليد دامية كانت تقام حتى القرن الثاني قبل الميلاد ، في مواطن الحضارات الفينيقية على امتداد شمالي افريقيا ، لا سيما في منطقة تونس ، فعل حد قوله كانت الآلهة والآلهات القديمة في تلك المنطقة تصنع من البرنز على هيئة تماثال ماذا ذراعيه ، فيوضع عليهما الاطفال الصغار ، فتشفي الدرمان وتقذفان بالاطفال وسط النار المشبيلة تحت التماثيل ، وقد وجدت في المناطق الأثرية بهذه الجهة عظام محروقة لآلوف من الصبية والاطفال .

ويبدو أن التحول الذي طرأ على الديمي المتحركة في تلك الفترة وما يناظرها أو يسبقها من الحضارة الفرعونية ، في الدولة الحديثة منها ، كان اعتماد الصانع على اقامة التماثيل من النحاس أو المعادن الأخرى ، وتدبير حركتها عن طريق روافع وأثقال كانت - في تطبيقاتها على هذا النحو في التماثيل والديمي أو الاصنام

والاوتان تعد ضروبا من السحر الكهانة . ولم تكن تلك التماثيل والديمي تعتمد وقتذاك على حركتها فحسب ، وإنما ظلت تصدر اصواتا ، وظلت فكرة الاصوات على انها أصوات الآلهة ، ولا سيما بعدما كثر استخدام الاجراس والبنجك والصنوج والجلال في الطقوس الدينية ، لابعاد الارواح الشريرة عن الهياكل الدينية ، ولجلب الملائكة أو الارواح الصالحة ، وكان الدق على هذه الآلات الموسيقية من بين طقوس التراتيل والادعية الصالحة الخيرة . ولاغربة أن تعتمد المسيحية بعد ذلك على الاجراس في كنائسها على الساعات التي تدور بفعل الاثقال وتدق في اوقات محددة . ولا غربة أيضا أن تزود الكنائس - وعلى الخصوص في القرن الخامس عشر يدي مصنوعة من البرنز تتحرك كجزء متمم لساعات الكنائس فتخرج الديمي البرنزية من مخبتها ، وتظهر على أبراج الكنائس وتدق دقات بعدد الساعات ، وذلك دون أن تكون لها تلك الصفة الدينية التي طالما لازمتها في عهود الوثنية ، قبل المسيحية ، لقد اتخذت الديمي المتحركة شعارا للدين في تلك العهود السحيقة .

وقبل الخفي في شرح أسباب اتخاذ الاصنام صفة الديمي المتحركة المقرونة بالساعات، نوه يشيوع الاصنام والديمي وتعظيمها وعبادتها عند العرب قبل الاسلام ، وتقديسها في بعض الاحيان ، ونجد في كتاب الاصنام لابن الكلبي وصفا للوثن « هبل » قال « وكان فيما بلغني من عتيق أصر على صورة الانسان ، مكسور اليد اليمنى ، ادركته قريش كذلك فيجعلوا له يدا من ذهب . . وكان أول من نصبه خزيمه بن مدركه بن الياسر ، وكان يقال له هبل خزيمه . » كذلك وصف ابن الكلبي الصنم ود بقوله « تماثل رجل كأعظم ما يكون من الرجال قد دبر عليه حلتان ، مترز بحلة ومرمد بأخرى . عليه سيف قد تقلده ، وقد تنكب قوسا وبين يديه حربة فيها لواء ووفضة (أي جمبة) فيها نبل » غير ان جملة ما أورده ابن الكلبي من وصف الاصنام



لبلبة شعبية متحركة (غاوس)



للمية من العراية الدولوة بالبلينا
على شكل عروس القمر



والاوتان ، لا يكشف لنا اعتماد العرب في عباداتهم قبل الاسلام على تقديس اصوات الاجراس ، أو اعتبارها وما شابهها من بين سبل العبادات والتعظيم ، أو ما يرجح استخدام الاصنام واندمى في قياس الوقت ، كالمزاول والساعات المائية أو الساعات الرملية ، أو ما شابه ذلك من ساعات تعتمد على روافع وأثقال تحدد مرور الزمن وقد لزمتم صفة التقديس الدمى المتحركة في عمومها بعد ظهور الاسلام طوال الحضارة العربية من القرن الثامن الميلادي حتى الثاني عشر، وفي الحضارة الاوربية من القرن الثالث عشر حتى التاسع عشر . ثم تحولت الاصنام المتحركة والدمى من تماثيل تعظم لظهورها في شكل معبود معين له صفات محددة ، وتاديتها بعض الحركات التي اعتبرت خارقة ، وأطاحتها بالفدييات البشرية في النار ، كما كان الحال في الحضارات الفينيقية ، الى اتخاذها أداة لقياس الوقت ، وجعلها آلة من الآلات الدقيقة لتحديد المواسم الزراعية وبيان منازل القمر وأطواره وفقا للتقويم الشمسي . ولعلنا نلمس الصلة بين المهددين في موجز أورده المؤلف ، « على مزايرى » في كتاب بالفرنسية عن حياة المسلمين ما بين القرن العاشر والثالث عشر الميلادي قال فيه : ان هرقل استولى سنة ٦٢٤ م على احدى عواصم خسرو الثاني ملك الفرس ، فلما دخل مدينة جان زاك التي تقع جنوب بحيرة (اوربية) دخل قصرها ، وإذا بأيون كبير بهيكل الملوك ، فشهد - وفقا لوصف أحد الرواة البيزنطيين المدعو كيدريوس - شهد هرقل الصنم القبيح للمعبود ارموزد مصورا على قبة هذا الايون، كما شهد أيضا تماثيل خسرو جالسا على عرشه، وتحيط به الشمس والقمر وسائر الاجرام والكواكب ، وعلى حد قول الراوى البيزنطى الذى فى سخطه على تلك الشعائر الدالة على الكفر - لم يفتن الى أن المشهد لم يكن لسوى ساعة هائلة اتخذت فيها الدمى المتحركة وصور الآلهة لتحديد الوقت وقياس الزمن ، فاضاف قائلا : ان هؤلاء الكفار وأعداء الله قد تفتنوا

ما أقيم في هذا المجال شجرة من الذهب الخالص وصعدت بجوار عرش أحد الإباطرة ، وثبتت على أغصانها طيور آلية ذات ألوان بديعة ، فمتى تحركت الغصون غردت الطيور . وأقام امبراطور بيزنطي آخر اسدين آليين من النحاس تبتا بجوار عرشه وعند الضغط على زر أو لولب خاص يزأر كل منهما ويضرب الأرض بذنيه .

ويصف المؤرخ لومبارد ليوتبراند حفل استقبال في عهد أحد إباطرة بيزنطة الذين كلموا زادوا ضِعفا كانوا يلجأون إلى إحاطة أنفسهم بجو غامض يثير دهشة الناس يمثل هذه البدع والتماثيل الآلية ، فيقول المؤرخ : إن الطوائف كانوا يقودون السفراء إلى قاعة عرش الامبراطور ، فيرونه جالسا في صدر القاعة على عرش من الذهب ، يحف به أسدان من النحاس ، فلا تكاد السفراء تسجد لسيد العالم حتى يسمعون زئير الاسود النحاسية وضربها الأرض بأذنانها ، ويسمعون تغريد الطيور الآلية المثبتة على شجرة ذهبية وصعدت بجوار العرش ، ثم لا يكاد الزوار يرفعون رؤوسهم حتى يجدوا عرش الامبراطور قد رفع بطريق خفي إلى سقف القاعة ، فينظر اليهم من هذا الصلو العظيم ليشرعهم بالتفاوت الذي يفصل بين مرتبته ومرتبتهم ، وحينئذ ، وفي هذا الأخراج المسرحي ، يبدأ الامبراطور يصفى إلى الوافدين إليه !

ثم إذا تركنا جانبا ما كتب عن التماثيل المتحركة في العهد البيزنطي ، وعدنا إلى سمر آنحاء أوروبا ما بين القرنين التاسع والعاشر ، فأننا لا نوفق إلى وصف يوضح لنا انتشار هذا اللون من الفنون في ممالكها ، بل نجد على العكس من هذا ما يدلنا على تفوق العرب وقتذاك في هذا المجال ، الأمر الذي كان يبهز ملوك أوروبا الغربية في ذلك الوقت . ونذكر على سبيل المثال الساعة المائية التي أعدها هارون الرشيد إلى شارلمان ملك فرنسا في القرن التاسع الميلادي . وتدل هذه الساعة على حد قول النقاد الأوروبيين على أن العرب وقتذاك استفادوا كثيرا من نظريات

في جعل هذه الآلة الجهنمية تسقط في أوقات محددة قطرات الماء بما يشبه برداذ الأمطار ، كما جعلوها تصدر أصواتا تشبه في روعتها الرعد .

وقد أقام خسرو الثاني على النسق نفسه بساعة هائلة في قصره بستانيسفون ، قد صنعت من الإبنوس والذهب ، وجعلت آنية التي تعلو من ذهب مجل بالالزود ، وصورت عليها الأجرام السماوية وفقا لمواقعها في السماء ، كما جعلت هذه القبة تدور على نفسها دورة كاملة كل أربع وعشرين ساعة ، وجعل فيها القمر والشمس يدوران ، فتختلف منازل الأول ويتخذ دورانه الكامل كل شهر قمرى ، في حين تنتقل الشمس وتتخذ دورتها الكاملة خلال سنة بالتمام والكمال . وقد نقل منظر هذه القبة وهذه الساعة ونقش على كأس فضية ما زانت حتى اليوم معروضة بمتحف لسنجراد بروسيا .

ويبدو أن الحضارة البيزنطية - برغم سطحتها في بداية الأمر على السمي المتحركة التي شهدها ملحقة بساعة خسرو الثاني - تأثرت بها بعد ذلك ، واتخذ البيزنطيون في مجالسهم اندمي المتحركة وسيلة للتظاهر بالعلية ، فنقول المؤلفة هليجابول في كتابها عن تاريخ الساعات انه بينما لا تظهر لنا الفنون المسيحية طوال العصر البيزنطي أو العصر القوطي أو عصر النهضة الإيطالية أى تماثيل ذات طابع ديني من النوع المتحرك إذا بالمراجع الأدبية تنوه عن صنع تماثيل متحركة في أواخر العهد البيزنطي كان يستخدمها الإباطرة في مجالسهم لا لغرض ديني ، وإنما لغرض بهر نظر السفراء والضيفاء الوافدين إلى مجالسهم .

وهناك وصف لأحد مجالس الإباطرة البيزنطيين جاء فيه : « انه في أواخر الدولة البيزنطية كان الإباطرة شغوفين بالتماثيل المتحركة ولذلك كان المهندسون يقضون أوقاتهم وقتذاك في الفنون في صنع أنواع مبتكرة من تلك التماثيل المتحركة ، فمن بين

متحركة وغيرها مما أصبح يبنى الزمن
 أشبه بأساطير أسسدت فيها العجائب إلى
 مدن الصعيد المصرى بدلا من بيزنطة نفسها.
 وقد تكون بقايا الآثار المصرية القديمة القائمة
 فى مصر والفسام ، وكان فى متناول عامة
 الشعب رؤيتها والتحدث عن عجائبها ، فما
 كادت ان تخفى عن الانظار وتوارى عن
 الشعب فى عهود الاضمحلال ، حيث سلبت
 او حطمت ، حتى دخلت نطاق الاساطير ،
 وانتقلت سيرها الى انحاء القرى النائية على
 لسان الرجال والرواة والادبانية وغيرهم .
 بتلك الجهات وكان هذا من العوامل التى ساعدت
 على اقتران عجائب بيزنطة بعجائب القراصة .
 وهناك احتمال آخر هو أن يكون الوصف
 الوارد فى السير الشعبية مرتبطا بالفعل
 بتماثيل كانت قائمة فى الاقطار القريبة
 وبطبيعة الحال كان من سبل امتداح أهالى
 كل قرية نسبة مثل هذه العجائب الى
 المناطق القريبة منها ، مما يدخلهم فى نطاق
 الاحداث التاريخية الهامة ، بل العجائب
 التى بهرت أنظار الناس فى جميع الاقطار .
 هذه لمحة عن انتقال صناعة الدمى
 المتحركة من أصنام تعظم وتقدس الى اجزاء
 من آلات قياسية تؤدي وظيفة لها فائدة
 علمية محققة ، الا أن تاريخ الدمى فى سائر
 الاقطار الاخرى لم يسلك المسلك نفسه ،
 حيث ظلت الدمى تستخدم - ولا سيما عند
 الشعوب البدائية - لتحقيق اغراض
 سحرية ، فتصنع على هيئة اقنعه يحرك
 تقاطيعها الساحر الذى يرتديها ، وقد تصنع
 على هيئة تماثيل مجسوفة لاشغال الجن أو
 وجوه الحيوان والوحوش الكاسرة ، فترتديها
 الكهنة ويؤدون بها رقصات مختلفة ،
 ويحركون الاطراف المتناسهة فى الطول
 بواسطة حيل هندسية وروافع تمكن
 الراقص من أن يؤديها بيسر . وان كانت
 هذه الانواع من الدمى قد انتشرت فى كثير
 من الاقطار الافريقية فى القرون الماضية فنحن
 لا نزال نراها حتى اليوم وعلى النسق نفسه
 فى كثير من شعوب جزر المحيط الهادى

ارشميدس * ويوجد بلندن مخلوط عربى عن
 صنع آلة الوقت ، يرجع ما كتب فيه الى
 الفيلسوف اليونانى نفسه ، ثم نجد بعد ماورد
 فى وصف ساعة شارلمان فى القرن التاسع
 الميلادى - وصفا آخر للساعة التى أهداها
 صلاح الدين الايوبي لفرديك الثانى سنة
 ١٢٣٢ ، قيل انها كانت أشهر ساعة فى القرن
 الثالث عشر ، وكانت ذات شكل كرى ، تتحرك
 عليها أشكال الشمس والقمر وسائر الكواكب ،
 فتبين فى حركتها ساعات النهار والليل .
 وكانت يدمشق فى ذلك الوقت ساعة
 ثبتت على أحد أعمدة جامع المدينة ، وكان
 بها تماثيل متحركة لطيور وثمان وغراب .
 وكانت فى تمام كل ساعة تغرد الطيور
 ويتحرك الثعالب وبصدر الغراب صوتا .
 ولقد أذهشت ساعة دمشق هذه فرسان
 الحروب الصليبية الذين شهدوها فى ذلك
 الوقت . هذا ولم تظهر فى انحاء اوربا نظائر
 ساعة دمشق بدمائها المتحركة الا فى القرن
 الرابع عشر ، حيث اقيمت اولها بمدينة
 ستراسبورج ، والثانية بمدينة تونبروج
 بالمانيا .

ولو عدنا بعد هذه اللوحة القصيرة عن
 تاريخ انتشار صناعة الدمى المتحركة
 واستغلالها فى اوربا ، الى السير الشعبية
 وما جاء بها من انتشار هذه التماثيل فى
 الكنائس القبطية بمصر ، قطعنا بأن ما جاء
 فى السير الشعبية بجانب الصواب ، اذ أن
 استخدام الدمى المتحركة لم يظهر فى كنائس
 اوربا الا فى القرن الرابع عشر فى صورة
 دمى ملحقة بساعات تلك الكنائس ، فتؤدي
 حركاتها وفقا لدقات كل ساعة زمنية .
 أما فى العهد البيزنطى فيكاد يكون استخدام
 الدمى موقفا على الامبراطور ومجلسه
 فحسب ، ولم يمتد استخدامها الى داخل
 الكنائس - كما سبق القول - بأى حال من
 الاحوال . ولذلك يرجح أن يكون مصدر
 هذا النوع من السير العربية الشعبية مستندا
 الى وصف قديم لعلة قبطى أو بيزنطى
 يصف عجائب البلاط البيزنطى من تماثيل



والاقيانوس ، حيث تستخدم في الحفلات الدينية لجلب الخير الى اهل القرى ، وطرد الارواح الشريرة عنهم ، وشفاؤهم من الامراض المستعصية والمتحف البريطاني بلندن مجموعة من الوجوه العجيبة ذات التقاطيع المتحركة ، كانت تستخدم في الحفلات الهندية القديمة لشفاء المصابين من بعض الامراض الخبيثة التي كانت تصيبهم ، ولكل مرض قناع خاص ، وكان يستخدم معه ولا ريب وداء ودمى تناسب الجو المراد خلقه لبث الخوف والرعب في نفس الارواح التي تصيب الناس بهذه الامراض والحميات .



وقد انتشرت في شعوب جنوبى آسيا - ولا سيما في الجزر الاندونيسية - استخدامات جديدة في نوعها للدمى ، اذ اتخذت مظهر خيال الظل . وخيال الظل هذا - على حد قول الكثيرين - كان منشؤه حضارات الصين ، ولعله انتقل منها الى جزر بحر الصين ، حيث كان استخدامه مقرونا في اول الامر بطقوس دينية ، موقوفا على تمثيل اساطيرها من طريق تحريك الدمى بواسطة سيقان خشبية طويلة تيسر لصانع الخيال ان يحرك الدمى ويجعلها تمثل ادوارها دون ان يرى الجمهور يديه المحركة للسيقان . والملاحظ في هذه الدمى المستخدمة في خيال الظل ، او المتخذة كطواطئ عند السحرة في الشعوب البدائية ان معظمها يدار ويحرك بواسطة يد الانسان ، وانها قد تاتي على شكل اقنعة أو ثياب يرتديها المرء ويحركها بوسيلة أو بأخرى ، ولما اعتمدت هذه الدمى - في اختلاف اشكالها وانواعها - على آلة محرك مستقلة عن يد الانسان نفسه . وهذا النوع هو الشائع في معظم الحضارات القديمة من يونانية ورومانية أو غيرها ، حيث كانت تستخدم لجلب السرور ، أو لاغراض دينية، ولكن تصميمها لا يعتمد - في غالبية الاحيان - على لوابب معدنية تحركها ، أو روافع

تندفع بفعل اقبال ، أو حيل تعتمد على تلاعب في منسوبات احواس مائية واندفاع المياه من احدها الى الآخر .

وهناك انواع من الدمى المتحركة تعتمد على تحريكها على يد الانسان ، كانت تستخدم منذ اقدم عصور التاريخ ، وفي المجتمعات التي تعتمد على الصيد والقنص ، في اغراض غير دينية ، فقد استخدمت للتصوير على فصائل الحيوان التي يتعذر على الانسان الاقتراب منها دون حيلة ، فكان الصيادون



عاشت على رعاية الاغنام ، وقطع الاخشاب وتصنيعها ، وزراعة الارض في مواسم بسيطة يظل بعدها افراد المجتمع في البلدان الشمالية منعزلين في ديارهم اشهر طويلة ، هي اشهر الشتاء التي يعم الافراد فيها نوع من الاستكانة والضمول - ظهر في تلك المجتمعات انواع من الدمى تستخدم على سبيل التسلية عن ترديد انواع من القصص الشعبية الخرافية ، كالاقدام والدمى والسحرة والعرائس التي لا تقتصر على التحرك فحسب وإنما تصاحب حركتها روايات برويا المحركون للدمى باصوات غريبة قد تصدر عن بطونهم او من زمارات ترفع من اصواتهم او تضخمها او تقلد اصوات الطير والحيوان . وقصة الدمى المتحركة ، في تاريخها العريق واختلاف اطوارها ومظاهرها ، تتخذ صورتها الكاملة وكيانها المثالي في الدمى الحديثة التي تعتبر من الحبل الهندسية البارة ، ومن بين الوسائل الحديثة للتسلية ، فاذا كان اطفالنا يلعبون اليوم بلمبهم الالية ، ويمرحون بها ، ويعجبون بحركاتها ، فان ذلك يرجع في اساسه الى استخدام العلم في تحريك الدمى وجعلها موقوفة على جلب السرور والتسلية فحسب بعيدة عن الخرافات والاساطير .

القدامى منذ العصر الحجري القديم ، يصنعون انواعا من الدمى يرتديها الصياد ، فيحاكي مظهر النعام أو الايائل أو الظباء ، فيدنو من قطيع هذا النوع أو ذاك دون ان تستغريه الحيوانات ، ويبيد السهم والقوس أو الحربة فيتمكن من تصويب الطعنات القاتلة لفريسته بيسر وبدقة ، فيقتنصها عن طريق الميساغنة عن كثب . غير ان تلك الانواع من الدمى قل رواجها ، ثم تلاشت عند التحول من العصر الحجري القديم الى العصر الحجري الحديث ، وتضائل قطعان الحيوانات التي كانت لا تحصى وقتذاك ، وكان المجتمع الانساني يقتات منها ، فلما قلت حشود تلك الحيوانات ولم تعد تتنقل في قطعان كبيرة ، وانما أصبحت من النادرة بحيث لم تعد موردا رئيسيا للقت ، وظهرت المجتمعات التي





عائون



يقدمها : أحمد آدم محمد

ازداد اهتمام الصحف والمجلات العربية بالفنون الشعبية فاصبحت تطلعا كل يوم بقال او اقتراح او تعليق يتناول جانبا من الفنون الشعبية او فرعاً من فروعها وظهرت أكثر من مجلة متخصصة في هذا المجال في بعض عواصم العالم العربي تناولت بالبحث والتعليق الأغنية الشعبية والرقصة الشعبية والحكي الشعبية وغيرها من فروع الفنون الشعبية وهذا ان دل على شيء فانما يدل على المكانة العظيمة التي احتلتها الفنون الشعبية في حياتنا فاصبحت نرى الآن اهتماما بجمعها وتسجيلها وتطويرها .

والدليل على ذلك ترى مجلة الفنون الشعبية أن تستمر فيما درجت عليه بأن تعرض لمجلة سريعة بين مجلات الفنون الشعبية في العالم العربي وفي الغرب نقدم فيها نماذج مما نشر في هذه المجلات عن الفنون الشعبية .

د . عبد الحميد يونس

وأصبح الرمز الجوى - على توالي العصور -
أشبه بالرمز الجبرى يختلف مدلوله فى كل
مناسبة عما سبقها .

والفكاهة ضرورية ، ولو خلا العالم منها
لأصبح جحيا لا يطاق .

ومن أشهر الشخصيات فى ميدان الدعاية
أبو الفصن « جحا العربى » . ومن دعاياته
الساحرة أنه أذاع يوما أنه سيطر فى يوم
الجمعة ، من فوق مذئذة مسجد الكوفة ، فتجمع
الناس فى اليوم الموعد ، حتى ضاق بجمعهم
الميدان ؛ فليشبهوا جحا وهو يطير ، فاطل عليهم
جحا من أعلى المذئذة ، وأخذ يلوح بتراعيه فى
الهواء ، ويحرك يديه كأنه يتهاى للطيران .
وخيل للنظارة أنه جاد فى محاولته . ولما طال
بهم الانتظار ، التفت اليهم ساخرا وقال :

- كنت أظن أن « جحا » هو وحده المتفرد
بالجنود فى هذا البلد ، فإذا كل من أرى أشد

عن مقال بقلم :
كامل كيلانى
بمجلة الهلال
القاهرة



اتخذت كل أمة من الأمم فى كل عصر ومصر ،
شخصا من الشخصوى الجحوى الباسمة ، رمزا
لفكاهاتها ، تستند اليه كل طريف من فنون
دعابتها ، ولذلك كثرت الشخصوى الجحوى ،
وتعددت ، فلم يكد يخلو منها زمان ولا مكان .
وقد تناول القصاصون كثيرا من الطرائف
الجحوى ، وفصلوا منها أنماطا فكرية ، أودعوا
نفائس توجيهااتهم وآرائهم ، فلم تلبث - على
مر الأزمان واختلاف الأمم - أن تشكلت بالوان
العصور والأمم التى قبستها ، كما يتشكل الماء
بلون الاناء الذى يستودعه .

منه ؛ خبروني أيها العقلاء، كيف صدقتم أن جحا قادر على أن يطير بغير جناحين ؟

وقد سخر جحا من وإلى الكوفة ، حين شكّا نه من أن ثور الوالى الأحمر نطج بقرته البيضاء فشق بطنها وأخرج أمعاءها ، فرد عليه الوالى بأنه لا سلطان له على الحيوان ، وأنه لا يستطيع أن يعاقب الثور على فعلته . وعندما قال له جحا :

— صبرا ياسينى وعفوا لقد دفعتنى العجلة الى رواية القصة معكوسة . ان بقرتى البيضاء هى التى نطحت ثور مولاي الوالى فقتلته .

— ويليك . . . لقد تغير وجه المسألة الآن ، فأعد على القصة لأرى فيها رأى من جديد .

وقد ولد « جحا العربى » أبو الفصين دجين ابن ثابت بالكوفة وعاصر أبا مسلم الخراسانى . وسمع أبو مسلم بأخباره ، فاستدعاه ، فذهب اليه أبو الفصين ورآه جالسا مع صديقه « يقطين » فالتفت اليه وسأله متفابيا :

إيكما أبو مسلم يا يقطين ؟

فانخدع أبو مسلم فى أمره ، واستغرق فى الضحك من بلاهته . وهكذا ضمن « جحا » الفوز فى البعد عنه والنجاة من صحبته .

وذاع صيت أبو الفصن فى أوائل القرن الثانى من الهجرة ، وأعجب الناس بطرائفه وملعه ، ودفعهم أعجابهم به الى أن يتسبوا اليه كل دعاية مستلعة ثم أضافوا اليه على مر الزمن ، طائفة كبيرة من طرائف غيره من المبدعين ، فاختلطت بفكاهاته وتعدت التمييز بين الأصيل والتقليد . ولم يلبث جحا أن أصبح علما على فن من فنون الفكاهة الشرقية ، بعد أن كان علما على شخص بعينه .

ثم ظهر « جحا التركى » خوجة نصر الدين ، فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) . وقد ولد فى بلدة « سميوى حصار » . وعاصر تيمورلنك ، وذاع صيته وراحت فكاهاته .

ومن الشخصوس الجحوية التى عاصرت خوجة نصر الدين ، زميله « تل جحا الأكرانى الملقب بمروءة البومة » وقد ولد « تل » فى مدينة

« كنيث لينجن » ، ويكاد يكون نسخة مكررة لجحا التركى . وقد ميزه بعض الباحثين بقسط وفور من الغفلة ، وحلا لغيره أن يعزو اليه قليلا من الحُب ، واستندل بعضهم على ضيق ذهنه وغفلته بما يؤثر عنه من الغفالة فى تطبيق مايسمح حرفيا ، والوقوف عند مدلول اللفظ الحرفى . واقتن المتخيلون فى نسبة كثير من المفارقات فى هذا القلب ، تمثل ألوانا من آراء متخيلها وروح الدعاية الأصيلة فى نفوسهم .

ومن الشخصوس الجحوية الحديثة « أحمد المعطرى » ، وهو من صنعاء . وقد اتفق جماعة من الخيلاء على أن يورطوه فى مآذبة عشاء فلم يتردد فى القبول . وصبر عليهم حتى اذا خلعوا نعالهم بالباب ، واستقر بهم الجلوس على وسائده ، جمع المعطرى « جحا صنعاء » أحذيتهم وأسرع بها الى السوق ، فباعها واشترى بثمنها طعاما لأصحابه . وبعد أن فرغوا من تناول الطعام ، بحثوا عن أحذيتهم على غير طائل ، وعندما سألوه عنها أجابهم ساخرا :

— أحذيتكم فى بطونكم .

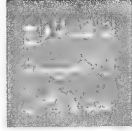
ومن أبدع مايل فى الدفاع عن بلاهة جحا

ماقاله ناقد ألماني :

« ان جحا كان فلاحا ذكيا مستقيم الفطرة ، ولم يلجأ الى التشبث بحرفية مايلقى اليه من حديث ، الا رغبة فى السخرية من غرور سكان المدن المتحضرين الذين لا يستطيعون أخفاء مايفسرون من احتقار ، لأمثاله من سكان الريف » .

وقد افتن الناس فى نسبة الكثير من الأقاصيص التى تصور « جحا » فى صورة غافل معتوه ينطبق عليه ذلك الوصف الكاريكاتورى البارز ، الذى رسم به الجاحظ أعجب نموذج للذاهل الحالم ، والصقته بكيسسان النحوى ثم جاء الناس من بعده والصقوه بفيلسوفنا العربى الحالم . ومهما يكن من شئ فقد كان أبو الفصن « جحا » يؤثر التباه والتفاؤل . وكان أسلوبه الرائع يفيض من اشراقه ومرحه على حقائق الحياة المرة ، فيكسوها من ألوانه الزاهية جدة واشراقا .

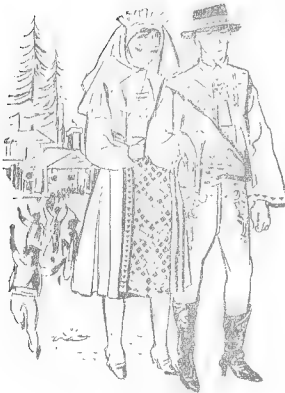
عن مقال بقلم
أرنين ١٠٠
ومبكيان
بمجلة التراث
الشمسي - بغداد



وبعد اتمام مراسم عقد القران يعود الزوجان
الى بيتهما فيعرضهما في الطريق بعض الاطفال
بل وبعض البالغين ولا يخلون سميتهما الا بعد
وعد قاطع من العروسين باقامة حفل بهيج او
بتقديم هدية قيمة .

وطالما تنفى الارض بانتصاراتهم وهزائمهم
فى آلاف الاغاني الشعبية وليس من شك نى
ان هذه الاغاني لها أثر عظيم على هذا الجبل
والاجيال القادمة .

وبمرور السنين والأعوام أدى زحف المدنية
للانصحاء النائية فى أرمينيا ، الى تطوير
الفنون الشعبية فى أرمينيا وكان لاتنتشر
وسائل المواصلات السريعة كالتلفزيون ،
ووسائل الاعلام المختلفة كالراديو والتلفزيون ،
اثر كبير فى أن تفقد كثير من الفنون الشعبية
الارمنية أصالتها فتطورت الأزياء والموسيقى
والرقصات والاغاني الشعبية وهو عين ماحدث
فى باقى أنحاء العالم .



يقام قبل الزفاف احتفال يسوده المرح
ويرقص فيه المدعوون ويتسابقون على ظهور
الخيول ويتبارون فى المصارعة . ويحاول كل
شاب من أهل القرية أن يظهر براعته فى هذا
الخصمار أمام أنظار السيدات اللاتي يشهدن
هذا الحفل من داخل فناء البيت أو من فوق
السطح .

وفى مباراة المصارعة يحاول كل من
المتصارعين (الايجيتى) أن يتغلب على منافسه
ولكن دون أن يلقى به أرضا أو يدفع زميله
حتى تلمس كتفه الأرض لأنها ليست مباراة
فى المصارعة بالمعنى المفهوم فالمتصارعان -
وهما عادة من أخلص الصداقة - يمثلان دور
المتصارعين لمجرد تسلية المشاهدين ، ولهذا
نراهما جد حريصين على ألا يلقى أحدهما
الآخر على الأرض فهذا اذا حدث يكون عملا
عدائيا ينطوى على تحقير الزميل ، وخطأ لا يكرر
عنه الا الدم . وهذا ما تؤكد اوبرا دانوش ،
حيث نرى «موزى» يصصره زميله فى مباراة من
هذا النوع فلا يجد « موزى » مقرا من قتل
صديقه « سارو » انتقاما لكبريائه الجريئة .

وبينما يحتفل المدعوون بالزواج يطا
العريس باحدى قميمه اصابع قدم عروسه
حتى تغسل العروس مخلصه طوال حياتها
للعريس

ومن تقاليد الخطبة أن يتعرض الخطاطب
لبعض الاختبارات من أسرة الخطبة فعند
زيادته لهم لأول مرة يرحبون به ويقدمون له
فتيالا من الشاي بدون سكر فاذا كان الخطيب
من النوع الخجول فانه يشرب الشاي مرا دون
أن ينطق بحرف واحد



يقدمها : أحمد مرسى

ان من أهم التبعات التى ينهض بها الكتاب العربى فى هذه المرحلة هى التعريف بالتراث الشعبى بصفة عامة والآداب والفنون الشعبية بصفة خاصة . ولقد بدأ الكتاب العربى يدرك ابعاد هذه المسئولية ويعمل على الوفاء بها وهو يتناول مناهج الدراسة الفولكلورية على أساس علمى كما يتناول الفروع والاشكال والانواع فى ربوع الوطن العربى الكبير .

ولقد رأت مجلة الفنون الشعبية ان تعرض بالنقد والتحليل لنماذج من الكتب التى تعالج الفن الشعبى والآداب الشعبى . وانها لتلاحظ مع الاغتياب ان النصوص والوثائق قد اصبحت لها مكان الصدارة فهى ليست مادة العالم فحسب ولكنها مصدر اصيل من مصادر الالهام فى مجالات الفنون على اختلاف رسائلها .

د «عبد الحميد يونس

الدكتور

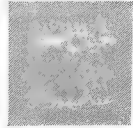
عبد الحميد يونس

المكتبة الثقافية ١٣٨

اول اغسطس ١٩٦٥

(الدار المصرية

للتأليف والترجمة)



ولقد اهدى المؤلف هذه الدراسة الى «الاصدقاء الذين يتعاونون معى (مع المؤلف) على اصدار مجلة الفنون الشعبية ايماناً منهم بحق الشعب فى العناية بها يصدر عنه ، من كلمة معبرة منظومة ، وحرارة نابضة منقومة ومادة مشكلة مرسومة ، تشيبتاً لمزايده القومية، ومثله الاخلاقية ، واشاراً للمحبة والسلام» .

والاستاذ الدكتور فى مقدمته التى صدر بها هذه الدراسة يؤرخ لبيدات النهضة الادبية العربية التى قسمها الى مرحلتين متميزتين : احتفلت الاولى بالعمل على احياء التراث القديم والتعرف على مقومات الحضارة العربية ، ولكنها لم تحفل بالتراث الشعبى ، وتأثرت الثانية بالمناهج الغربية فى التاريخ والتقويم والتعبير ، ومن ثم فقد التفتت الى بعض الآثار الشعبية فاشارت اليها ، ولكنها لم تذهب الى ابعاد من ذلك . فلم تفكر فى تصحيح مفهوم التراث ليسوعب تعبير الشعب عن نفسه . وعلى الرغم من أن هذه المرحلة قد اشارت الى بعض الشوارد الشعبية الا أنها لم تسلم من الانسياق وراء خطأ التسليم مع

صدر منذ ما يقرب من العامين كتيب صغير من سلسلة المكتبة الثقافية ، وهذا الكتيب على صغر حجمه قد جمع بين ميزتين كبيرتين ، كل منهما تكمل الاخرى . . أما الميزة الاولى فهى أنه تضمن دراسة لأحد الرواد الاوائل - لى ميدان الفنون الشعبية - وأما الميزة الثانية فهى أن هذا الكتيب يتناول بالدراسة فنا شعبياً ضاعت معاملته من حياتنا الآن ، ولاعتقد أن الجيل الذى أنتمى اليه يدرك شيئاً عنه ، ولذا فإن هذه الدراسة لا شك تؤدى مهمتين جليلتين . . انها تعرف بهذا الفن فى سهولة ويسر ، وتنقل اليها تجربة المؤلف، ومعاصرته لنهاية هذا الفن . . وهى من ناحية اخرى تأتى فى وقت تعددت فيه المحاولات لحياء هذا الفن على أسس فنية مدروسة . .

أحياء المواسم الزراعية وغيرها .. وحفلات الزواج والختان .. وما إليها .

الموطن

كان للنظرية الآرية التي ترجع أصل الفنون جميعاً إلى الهند أثر كبير في أن الكثير من الدارسين أرجعوا أصل « خيال الظل » إلى الهند ، واستدلوا على ذلك ببعض النصوص السنسكريتية التي أشارت إلى هذا الفن ، وبن أن أحد أصحاب الصنعة في هذا الفن كان يستخدم مواد هندية في صناعته .. ويرى أحيث أن هذا الفن قد نبت في الشرق الأقصى في منطقة متسعة تشمل الهند والصين معا ، واتخذ الزى الفارسي بعد ذلك ، وراكب الحياة الإسلامية ، وكان للطبقات الوسطى أكبر الأثر في إثرائه . ثم استقر آخر الأمر في القاهرة وإن كان بعض الباحثين يرى أنه بدأ إرسنقراطيا في مصر على عهد الفاطميين ثم تحول بعد ذلك إلى سفيح النيكان الاجتماعي فازدهر ، وانتشر حتى أنهم يحكون أن أحد سلاطين مصر بلغ من كلفه بهذا الفن ، وإعجابه به ، أنه كان يصطحب المخايين معه حتى أثناء أدائه فريضة الحج .

ويسجل الأستاذ الدكتور حقيقتين هامتين توضحان أن « المحور الرئيسي الذي يكشف عن تطور هذا الفن إنما يتحصر في دنيا إسرب » .

الأولى : أن اليونان والرومان لم يعرفا هذا الفن .

الثانية : أن هذا الفن لم يصبح ذا كيان مستقل في التأليف والأداء والتلوق إلا في العالم العربي بصفة عامة ، ومصر بصفة خاصة ومنها عرفته أوروبا .

دار العرض - أو - المسرح

لقد أتيج لأستاذنا الدكتور أن يشهد هذا الفن إبان صباه ، وهو لهكذا يصف لنا دارا كانت تقام بميد الحرب الكبرى الأولى عند مدخل قم الخليج بحي السيدة زينب بالقاهرة . « كانت الدار عبارة عن دوة متسبعة واحدة ، تشبه تماما القسطاط الذي يقام في

الغربيين بأن الشعب العربي تجردي في تفكيره ، ولكن الحقيقة أن ذلك راجع إلى أنهم سلكوا في فهم التراث العربي طريقا خاطئا ، فأسقطوا منه الجانب الشعبي .

ولو كان قرانا العربي قد درس وفهم على حقيقته لتبينوا « أن الشعب العربي لم يكن تجريديا إبان طفولته .. لقد عرف الأساطير ، وتفنن بالقصص ، وعبر بالحركة والإيقاع في شعائره الأسطورية الأولى ، وفي شعائره الاجتماعية بعد ذلك .. عرف الممثل الفرد في الشارع ، والمنشد والقاص .. وعرف انماطا من التمثيل غير المباشر » ازدهرت في نفس الوقت التي تكاملت فيه ملامحه .. وأهم أنواع هذا التمثيل غير المباشر بطبيعة الحال « خيال الظل » .

خيال الظل .. النشأة والتطور

لا شك أن « خيال الظل » كفن شعبي تنطبق عليه القاعدة العامة لهذه الفنون من أننا لا نستطيع بالدقة تحديد نشأتها ، أو مراحل تطورها ، وهذا ما يؤكده المؤلف ، ثم ينهب إلى تحقيق ثلاثة انماط من التمثيل الشعبي يرى أن من الضروري أن ترسخ في الأذهان حتى لا يبقى مجال للخلط بينها :

١ - صندوق الدنيا : وهو عبارة عن عرض متتابع لمجموعة من الأبطال والأحداث ، وهذا النمط يدخل في باب التمثيل مجازا لأن عارض الصور يتخذ منهج المنشد أو القصاص في السرد وتلوين الصوت .

٢ - سافرفو : ويتوسل بالدمى وهو نوع من مسرح العرائس المعروف لنا ، والاختلاف بينهما اختلاف درجة فحسب . وهو يتشبه صندوق الدنيا في قدرة أصحابه على حرية الحركة والتنقل به من مكان إلى مكان ، ولا يحتاج إلى ضوء خاص .

٣ - خيال الظل : وهو يتوسل بالصورة والضوء معا ، ويحتاج لذلك إلى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل ، ومع ذلك فقد اتسم بنوع من الرونة في الحركة جعله صالحا إلى أن يؤدي في فناء الدار أو داخل قسطاط معين ، ولذلك كان من وسائل

الشمال الإفريقي ومنه الى شمالي حوض البحر المتوسط .

٤ - انه كانت هناك مسارح متنقلة ذات أفراد محدودة ، تؤجر أنفسهم لمن يريد في المناسبات الخاصة والعامة ، وانه كانت هناك أيضا مسارح ثابتة لها مكان محدد ومعروف ، وانها في بعض الاحيان كانت تتخذ المقاهي مكانا لها .

٥ - ان وجود المسرح في مكان محدد ثابت قد يسر تنوع الموضوعات ، واحكام الاضاءة ، والبراعة في تحريك الشخص .

ولقد كان مزاج الجمهور ، وموضوع التمثيلية هما اللذان يحددان عدد اللاعبين ويذكر الدكتور ان الشخص كان كثير ومتنوع رغم قلة عدد الافراد مما يفهم منه ان الفرد الواحد كان من القدرة على تلوين الصوت ، وتغيير الحركة ما يمكنه من أداء أدوار وشخصيات متعددة . ويذكر الدكتور أيضا عند حديثه عن هذا الفن ، وعما كان يهدف اليه من تسلية وترفيه ، انه كان يحمل في ثناياه وعظا وارشادا ، ويتجه أيضا الى النقد الاجتماعي . ويورد أيضا بعض مصطلحات هذا الفن ، واسماء بعض اللاعبين



الاعراس ، ولم يكن الدخول اليها بأجر يدفع عند الباب وممنوع ببطافة ، ولكنه كان حرا ، ولكن التمثيل ينقطع بعد تهديد من صميم التمثيلية ، وفي هذه الاستراحة يدفع النظارة ، كل حسب طاقته ، ما يتيسر « النقطة » . ومعنى هذا ان التمسليد كانت مريحة في العتقون الشعبية المشابهة هي كانت تحكم هذا الفن ايضا حتى في الدور الثابتة المتخصصة فيه . وفي اثنائه الخلفه من تلك الردهة المتسعة ، اى قبالة بابها ، وضعت منصة يمكن ان نطلق عليها اسم « المسرح » ، ولكنه لم يكن مسرحا يؤدي الى ما بعده من حجرات ، وانما استقرضت شاشة بيضاء واداءها مصباح كبير من مصابيح الزيت وكانت تتحرك على قضبان فتظهر ظلالها على الشاشة أمام الجمهور . . . والذى أتذكره ان اثنين فقط هما اللذان كانا يقومان بتحريك تلك الرسوم يعاونهما اثنان آخرون ، ويتبادل الأدبة الانشاد والحديث . والذى أتذكره أيضا ، أنهم كانوا يلونون أصواتهم بحيث تلائم الشخص والمواقف المروضة . وكثيرا ماقللوا أصوات الحيوان ، ولا أذكر أنه كان يوجد بينهم امرأة . والراجح ان هذا الفن قد تعرض لما فرضته طبيعة الحياة والأخلاق . . . ومن العجيب ان خيال الظل انحصر عن تلك الدار بعد أعوام قليلة ، كما انحصر عن غيرها في القاهرة وحلت محله آلة السينما الصامتة . . . »

يصفه المرحوم أحمد تيمور أيضا وصفا مشابها . ونحن نجعل هنا بعض الحقائق التي تتصل بهذا الفن ملخصة في نقاط صغيرة .

١ - ان بدايات هذا الفن ما زال الغموض يكتنفها ، وكذلك مراحل نشأته وتطوره ، أضف الى ذلك تاريخ دخوله مصر على وجه التحقيق .

٢ - ان خيال الظل لم تدخله آثار أجنبية ٣ - ان أوروبا قد عرفت هذا الفن عن طريق العرب سواء سلكت هذه الفرقة في انتقالها طريق تركيا واليونان ، أو عن طريق

والصورة والنغم ، وانه استغل الشعر والنثر
معا كما فعل القصصا الشعبي العربي ،
وافترن الشعر عنده في أغلب الاحيان بالغناء
والتلحين .

١٠ - انه في أول حياته المهنية قد عانى
فدرا من الكساد انعكس عليه وعلى تعبده ثم
اصاب حظا من الرواج واتصل ببعض الحكام
الذين أعجبوا به واستخفوا طله .

ويؤكد المؤلف في حديثه عن صلة « خيال
الظل » بغيره من الفنون « انه قد استوعب
الادب والموسيقى ، وقد قام بالدرجة الاولى على
الحق في التصوير مما يستوجب معرفة كاملة
بطبيعة المادة المشكلة وهي الجلد . وقد ارتبط
التصوير في هذا الفن بفنّي اسلاميين آخرين
هما العمارة والزخرفة . ويبين التصوير قدرة
الفنان الشعبي على النقاط المناظر والملاحم الى
جانب نزعة كاريكاتورية في كثير من الاحيان
تلائم طبيعة التمثيلية .

ويختتم الدكتور بحثه بالتفريق بين الادب
الشعبي وغير الشعبي او الفردى ، ويدعو أولا
الى تصحيح التراث الفني تصحيحا يحتل بما
يبدو عن التمسك ؛ وفي مكان انصدارة منه
خيال الظل ولانيا « الاعتماد على هذا التراث
لا في التاريخ للفنون ، ولكن في تطويرها
بهيئت تلائم وسائل العرض والاعلام الحديثة
وتقديم اصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها
القرايح المبدعة التي ترغب صادقة في أن يكون
لها فن قومي يستوحى من الشعب كما يعبر
عن ذات الفنان » .

وأخيرا فلقد شهدت ميلاد هذه الدراسة ،
بل وشهدت نموها فصلا فصلا قبل أن تأخذ
شكلها الحالي ، ولذا فقد رأيت من واجبي أن
أعرض لها . رغم صعوبة هذا العمل
فالدراسة مركزة تركيزا شديدا ، لا يستطيع
هذا العرض ، في هذه الصفحات المحدودة أن
يتناول جوانبها كلها . ولكني أرجو مع ذلك
أن أكون قد استطعت أن أعطي القاري فكرة
بسيطة عن دراسة صغيرة الحجم ، كبيرة بما
حوتها من معلومات .

التي اشتهروا بها . . . كالمخايل « أو الخيال »
وهو اللاعب المتخصص في تحريك الشخص،
و « المعلم أو الرئيس أو المقدم (بكسر الميم)
وكان يقوم بمهمة المخرج في العروض التمثيلية
المعروفة لنا الآن . وهناك « الحازق » ومهمته
تركيز الانتباه أثناء العرض الصاحب و
« الرخم » وهو يشبه مهرج السيرك الحالي .

محمد بن دانيال الموصلي

ويغرد المؤلف فصلا خاصا - أو فصولا إن
شئت الدقة - للحديث عن محمد بن دانيال
العلم المبرز في هذا الفن ، وعن آثاره التي
خلفها لنا . ونحن نلخص جاع الحقائق التي
ذكرها الدكتور عن ابن دانيال في عدة نقاط .
١ - انه من العسير علينا أن نجد ما يفصل
سيرته على وجه التحقيق .

٢ - كل ما نعرفه عنه أنه نشأ في الموصل
وحفظ القرآن في مكاتبتها ، وتدرّب على طب
العيون في مستشفياتها وانه كان عند استيلاء
النتار على بغداد في التاسعة من عمره (٦٥٦هـ)
٣ - انه تحول عام ٦٦٥ هـ الى القاهرة وهو
في التاسعة عشرة من عمره ، وأكمل فيها على
ما يبدو دراسته لطب العيون .

٤ - انه كان صاحب قريحة أدبية أكثر
منه طبيبا ، وكان أديبا ماجنا ، وانه كان
يعرف فن خيال الظل وحرفيته .

٥ - انه اصطنع لفته بين الفصيح والعامى
وكانه كان يحاول المزج بين التعبير العامي
والفصيح .

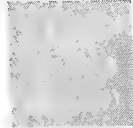
٦ - استغل سائر أنواع الزخارف اللفظية
والمعنوية ، وكان يترخص في قوانين الصرف
والنحو .

٧ - كان شاعرا ساخرا ، ومؤلفا تمثيلا،
واشتهر بالحكيم . . . لانه كان طبيبا للعيون
لا حكيما .

٨ - ان أهميته تعود الى فنه التمثيل الذي
توسل بخیال الظل ، وتأثره بالبيئة المصرية
فحانها بالتمثيل غير المباشر .

٩ - اتسم أدبه التمثيل بأنه فكاهي كله
يقصد به التسلية والترفيه متوسلا بالحركة

تأليف
عامر رشيد
السمرائي
وزارة الثقافة
والارشاد العراقية
١٩٦٤



أو عناية أو اعترافا بشرعيته فحسب • ولكن
نعيد هنا ما كرره الدارسون مرارا عن أهمية
الفنون الشعبية ، ودلاستها • الخ مما
يعرفه كل مهتم بهذه الفنون • دارس لها •

ويخالف « الشيخ جلال » في مقدمته رأيا
للمؤلف ذكره في ثنايا كتابه مفرقا بين
الأدب الشعبي ، والأدب العامي ، فيرى المؤلف
أنهما نوعان منفصلان ، كل منهما غير الآخر ،
ولكن « الشيخ جلال الحنفي » يقف في الطرف
المنافس للمؤلف إذ يرى « أن الشعبية والعامية
معنى واحد للفظين اختلفت حروفهما دون أن
يختلف معناهما في شيء » • والحق إننا مع
الاستاذ عامر المؤلف في تفريقه بين الأدب
العامي والشعبي •• فان الذي لاشك فيه أن
هناك فرقا كبيرا بين العامية ، والشعبية ••
والا فهل يدخل الشيخ جلال كل الآثار
العامية ، قديمها وحديثها في الأدب الشعبي
لمجرد أنها تصدر عن لغة عامية •• لا أحسب
أن ذلك مما يصح في شيء •• ومن الواجب على
أن أشير الى رأى الأستاذ الدكتور عبد الحميد
يونس في هذا الموضوع •• فهو يرى أن هناك
فرقا كبيرا بين الأدب الشعبي ، والأدب العامي
وقد ضرب لنا مثلا في هذا الشأن يوضح هذه
المسألة « هل نعتبر - مثلا - ما ينظمه الأستاذ
احمد رامي - مع مافيه من خصوصية في
التصوير عن وجدان خاص متفرد ومتميز - شعرا
شعبيا أو أغنا شعبية لمجرد أنها في لغة عامية
أم أن هناك فرقا آخر •• » ان الأدب الشعبي
أو الفن الشعبي إنما يصدر عن وجدان جمعي ،
وهو مجهول المؤلف في الغالب الأعم ، وينتقل
من جيل الى جيل عن طريق المشافهة والتقليد
•• وله أطر ثابتة كأنها القوالب التي تتسم
بما يشبه السعة والشمول تنصب فيها
المضامين ، والفن الشعبي لا يقتصر على
وسيلة واحدة من وسائل التعبير •• انه يقدم
اللفظ بالمفهوم الخاص على سواها •• انه يعتمد
على الكلمة ، والإشارة ، والحركة ، والابحار ،
وتشكيل المادة •• أما الفن غير الشعبي فهو
ما يعبر عن وجدان فردي خاص سواء اصطنع
اللفظ الفصحي أم العامية ، وسواء توسل بها

يحظى الأدب الشعبي بمرور الأيام باهتمام
الدارسين ، وعنايتهم بعد أن طال به الإهمال
زمنًا طويلا ، ويتمثل هذا الاهتمام فيما يصدر
من كتب تجمع شتاته المتناثر هنا ، وهناك ،
وتتناول تلك المواد بالدرس والتحليل
 والتصنيف • ومن حق وزارة الثقافة والارشاد
في الجمهورية العراقية الشقيقة - علينا ان
نشير الى جهودها في هذا السبيل ، والذي
يتمثل في هذه السلسلة من الكتب التي
نعرض لأحدها وهو « مباحث في الأدب
الشعبي » •

والكتاب يتكون من مقدمة بقلم « الشيخ
جلال الحنفي » - وقد عرضنا لبعض مؤلفاته
في الأعداد السابقة ، ويتحدث « الشيخ جلال »
في هذه المقدمة عن أهمية دراسة الأدب
الشعبي ، لمعرفة الأواصر التي تربط بينه وبين
الأدب الفصيح ، وأن هذا يتيح للفنانين
الشعبيين أن يرتفعوا بمستواهم حتى يقرؤوا
بعض القربى « الى المنطق الفصيح واللسان
المبين » !!

ولست أدري كيف يصح هذا القول •• !!
وعل الفائدة المرجوة من دراسة الأدب الشعبي
هي محاولة التقريب بين الفصيح والشعبي
فحسب ؟ أم أن هناك غايات أخرى من
دراسة هذا الأدب الذي يصدر عن الشعب ••

إننا ندعو الى دراسة الأدب الشعبي بمعناه
الواسع الذي يستوعب كل فنون الشعب
كأنوع أدبي أو فني رفيع له نفس الاحترام
الذي للأدب ، والفن الرسميين ، ولستنا نبغى
من دراسة الأدب الشعبي أن نقربه أو نقترب
به من الأدب الفصيح حتى ننتزع له احتراماً

أو بغيرها من وسائل التعبير . وعلى ذلك فاننا نذهب الى أن الأدب الشعبي ، غير العامى ، مؤيدن للمؤلف ، مخالفين للشيخ جلال الحنفي مع احترامنا لرأيه .

ما الأدب الشعبي

يحاول المؤلف في هذا الفصل أن يعرف بالأدب الشعبي فيذكر عدة تعريفات ، وينقد بعضها مثل :

١ - أنه مجهول المؤلف ، شفاهي . ولكنه يرى أن هذا التعريف غير دقيق فالشفاهية مثلا قد أصبحت شرطا لا ينطبق الآن على عصرنا الحديث الذى تنوعت فيه وسائل الحصر والتسجيل ، ويرى أيضا أن يهمل المحتوى أو المضمون وينصرف الى الشكل .

٢ - أنه الأدب المعبر عن نفسية الشعب سواء بالفصحى أو العامية ، عرف قائله أو لم يعرف ، دون أو لم يكون . وهو ينقد هذا التعريف فيلاحظ أن التأثير السياسى يغلب عليه ، وأنه يهمل كمية من الأدب الشعبى المحلى الذى لا يتجاوز منطقة معينة ، مع ما فيه من تعميم وإطلاق أيضا .

٣ - أنه أدب اللهجة العامية ، شفاهي أو مدون ، معروف قائله ، أو مجهول متواتر ، أو من صنع قوم معاصرين . وينصب نقده هذه المرة على أن هذا التعريف كالتعريف الأول يعتمد الشكل صفة مميزة للأدب الشعبى .

ويفرق بعد ذلك بين الأدب الشعبى والعامى ، ولكنه لا يقدم تفريرا حاسما ، وإنما لعله قد تنبه الى وجود الفرق ولكنه لم يدرك حقيقته أو كنهه ومن ثم نجده يسمي في عالم العموم ، فيستعمل عبارات مطوطة ، فضفاضة مثل « الشعبى على مسنجاته لا يخلو من الأقباس الفنية ، والموهبة الحساسة ، ويصاغ بلهجة عامية ، ولكنها غير لهجة الحديث اليومية » ، وأما العامى « فيستعمل اللهجة العامية بتركيبتها الشائفة بين الناس أى أنه شذو من الصياغة الفنية ولذا يكون أسلوبه رديئا مبتذلا . الخ » ولكن هل هذا هو الفرق؟؟ أو أن المشكلة قد حلت بهذه الطريقة؟؟

انه ينتقل الى مشكلة أخرى اذ يثير سؤالا هاما . هل يدخل ضمن الأدب الشعبى ما ينتجه المثقفون باللغة العامية؟؟ وهو يجيب بالنفى القاطع لأن من أهم صفات الأدب الشعبى السذاجة والعفوية ، أما ما ينتجه أولئك المثقفون فهو صناعة قد تكون ماهرة وقد تكون رديئة ولكنها تفتقر الى السذاجة والعفوية . ويترف المؤلف بأن التعريف العلمى للأدب الشعبى صعب ، ولكنه مع ذلك يناقش التعاريف المختلفة ويذكر للأدب الشعبى صفات يرى أنها متى تحققت فى الأدب كان شعبيا . هذه الصفات هى :

١ - انه أدب المغمورين من عمال وفلاحين الذين يرون الكثير دون أن يعرفوا صاحبه .

٢ - انه عرفة للتغيير والتبديل لتسعة ، متسورة واتمناه شفويا .

٣ - انه تخرج أحيانا بالتعوير عما الله انسى ، وكذلك تراكيب عباراته يحدث فيها الكثير من التغيير من تقديم ، أو تأخير ، أو حذف أو اضافة . الخ .

٤ - وثرة الإشارات الاسطورية ، وكذلك الإسارة الى احوادث انقضية .

٥ - لا يعنى بالتفاصيل فى القالب الأعم ، وبسر فيه بصور الخيالية ، والأفكار الواسعة المبسومة ولذلك أسباب سذاجتها بعد الانتهاء من الحديث عن صفات الأدب الشعبى كما يراها المؤلف .

٦ - لاعتماده على الرواية الشفوية كثر الاعتماد على مايعنيه على تذكري الالفاظ والعبارات خوفا من النسيان فاستعمل الجناس والتكرار وما الى ذلك .

أما أسباب عدم عنايته بالتفاصيل وكثرة الأفكار الواسعة . الخ فيجيبها فى عدة نقاط هى :

(١) أن سذاجته وعفويته تخرجان عن النطاق العقلى والفكرى ومن ثم يتلون بالمواطن والأحاسيس التى لا يمكن تحديدها تفصيلها .

(ب) انه نتاج فئة مغمورة من الناس حرمت من الثقافة لا تستطيع تقديم لوحات مكتملة

تأليف
محمد فهمي
عبد اللطيف
الكتبة الثقافية
١١١ - في ١٥
يونيو ١٩٦٤

يعرف المهتمون بالفنون الشعبية للأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف قدره في ميدان جمع التراث الشعبي المتناثر ، ودراسته ، وقد صدر له دراسة صغيرة قصرها على ماسماه بـ « الأغاني الهائلة » وهي التي اعتاد الناس أن ينظروا إليها نظرة « ازدراء ومهانة » ربما لارتباطها بطلب المعاش ، وسؤال الناس ، ولكن الأستاذ فهمي لا يرى في ذلك ما يفسد الفن « فالإنسان يعيش على الطلب ، ويسعى في سبيل ذلك في كل الطرق ، فإذا ما سادت في وجهه جميع هذه السبل « جلس يتمنى ويستجدي أكف الأوهام ما حرمه في عالم الحقيقة » .

ولكي يدعو المؤلف ما لصق بهذه الأغاني الهائلة - كما يسميها هو - من ازدراء ومهانة فهو يضرب مثلاً بـ « هوميروس » شاعر اليونان الكبير .. فـ « هوميروس » هذا « لم يكن إلا شخصاً ضريراً ، رث الثياب ، يتكفف الناس بأناشيده ومن مجموع هذه الأناشيد والأشعار تألفت الألياذة ، والأوديسة .. » ، وعلاوة على ذلك فإن هذه الأغاني الهائلة تحمل الكثير من الصسور والقصص بين أعطافها ، بجانب أنها صورة للبيئة الشعبية في المجتمع المصري .. « ومن ثم كانت هذه الأغاني من أهم فنون الفولكلور » .

وأما أهمية هذه الأغاني فترجع إلى القصص التي يضمها هؤلاء الفنانون أغانيهم ويدور حول المعجزات الدينية ، وكرامات الأولياء .. وما إلى ذلك ، مما يسترعى الانتباه ، ويثير الكثير من الأسئلة .. فمن أين انتهى إليهم هذا القصص ؟ وكيف وصلهم ؟ وإلى من يرجع صنعه ، وحكايته ؟ ... الخ .

وسوف تبقى هذه الأسئلة بلا أجوبة أو

التفاصيل محددة الملامح .
ونتيجة ذلك كما يراها - هو - أيضاً .
(أ) انعدام الصورة الكاملة في الشعر الشعبي .

(ب) العناية بما هو بارز وظاهر لتعيان من الأمور والأشياء ، ففي الغزل مثلاً وهو الباب الواسع في الشعر الشعبي نجد أن الوصف ينصرف إلى لون الخدود ، واعتدال القامة ، و العيون ، وبياض الأسنان ، ودقة الحنجر ، .. الخ .

الحقيقة أن هناك مسائل كثيرة تستحق المناقشة في هذا الكتاب ولكنني أكتفي بوحدة أخيرة ذكرها المؤلف كثيراً ، ولعله ليس الوحيد الذي يزعم هذا الزعم فهو خطأ شائع بين دارسي الفنون الشعبية الذين يتخذون بالظواهر .. هذا الزعم هو انعدام الثقافة في الوسط الشعبي ، وأن الفنان الشعبي غير مثقف ، بل أنه ساذج ، أو أن تعبيره ساذج ، أيضاً بالضرورة .. ولم يحدد أصحاب هذا الزعم ما يقصدونه بالثقافة ، .. هل يقصدون بالثقافة التعليم الرسمي ملتزم القرون بالقراءة والكتابة ، أم يقصدون بها كل ما يحصله الفرد من بيئته من معرفة ، وقدرة ، وخبرة .. لم أجد في الحقيقة ما يدلني على رأي المؤلف في هذه المسألة .. ولكنني أذكر حقيقة أخرى وهي أن وسائل الإعلام الحديثة قد قضت أو كادت على الفوارق الطبقة في الثقافة والمعرفة بين الناس لتغلغلها ، وانتشارها في كل مكان مهما بعد .

المسألة الثانية مسألة السذاجة التي يصر الكثيرون على أنها من صفات الأدب الشعبي ، ولا أستطيع أن أناقش هذه النقطة إذ لم أجد انساناً واحداً استعمل هذا التعبير مرادفاً لمعنى محدد وواضح في هذا الميدان .

نعود ثانية إلى الكتاب لنرى المؤلف يورد في الأبواب التالية نماذج من الموضوعات التي يتناولها الشعر الشعبي العراقي كالغزل ، والرائ ، والهجاء .. الخ ثم يختم كتابه ببعض النصوص المشروحة لمؤلفين معروفين ، وآخرين غير معروفين .

مثال ذلك مولهم في اسهلال فضه « سارة
والخليلي وهاجر واسماعيل »
امدح التي شمس النور من مقامه
القصر والشمس ما أحل نشامه
كل ما أمدح وكرر في كلامه
يستريح القلب جمال الأسمية
يستريح القلب اني كان ضناني
من جواهر فن ينظمها لساني
اسمعوا يا ذى العقول في ذى المعاني
قصة خليل الله وساره بالسوية .

وفي قصة أيوب :

ياما ينسول الصابرين بصبرهم
الى صبر نال المنى والمغفرة
الى صبر نال المنى وبها الهنا
والى غلب من ايه ياهلثري
يا ما جرى لأيوب في أول مقامه
وبنت عمه على أنيلاي نملت
مايوم شكك ولا الخلل درى .. الخ

ويخرج المؤلف بحقيقة هامة من استعراضه
لهذا الفن خلاصتها أن الفنان الشعبي قد سبق
الفنان الرسمي في هذا المجال .. ألا وهو نظم
القصة بهذه الطريقة .

ولم يقتصر المداحون في انشادهم على
قصص الأنبياء فحسب بل تناولوا أيضا قصص
صحابه النبي كمر بن الخطاب ، وعلى بن أبي
طالب - رضى الله عنهما - والأولياء كالسيد
البدوي ، وإبراهيم الدسوقي رحمهما الله .

المنشؤون

لا يقصد الأستاذ فهمي عبد اللطيف بهذه
الطائفة ما قد يتبادر الى الأذهن من أنهم
للمشغولون في حلقات الذكر في الموالد ، ولكنه
يعنى بهم من يطوفون بالقرى ، والمدن حيث
تقام الموالد في أيام المواسم الزراعية وهم
يتغنون بالأزجال والأشعار معتمدين على لحن
مصنوع ولا يسيرون في ذلك على طريقة
مرسومة . ويذكر المؤلف أنهم يكونون جميعا
من أصحاب الماهات غالبا .

واصحاب هذه الطائفة يشبهون المداحين في
انشادهم قصائد في مدح النبي ، وآل البيت
ويكثر في غنائهم الدعوة الى الصبر ، والرضا

لصبر حتى يجلو الناسون عوامصها ،
ويشبهون الى داي فيها .

يتحدث المؤلف بعد ذلك عن الفنانين الذين
انتجوا هذا النوع من الأغاني ..
ويقسمهم الى أنواع ، وطوائف وقد تناول
كل طائفة بتجديت ، مينا خصائصها في
السم ، وخصيبتها في الاداء ، وميزاتها العامة
والخاصة الى غير ذلك مما يستطیع العاري أن
يرجع اليه ، والذي نشير الى أطراف منه في
نرسما لهذه الدراسة الصغرى .

وإول هذه الطوائف التي يتحدث عنها
المؤلف ويعرف بها هي طائفة « المداحين » ..
المداحون

إن المداحين لا يعتبرون أنفسهم شحاذين أو
متشولين ، ولكنهم يضعون أنفسهم في مرتبة
أعلى .. أنهم أصحاب مهمة دينية ، يرشدون
الناس ، ويعظونهم بما يلقونه اليهم من قصص
الأنبياء ، والصالحين ، والأولياء للظة
والاعتبار .

ويتميز المداحون بأن لهم طريقة ينفردون بها
في غنائهم أقرب ما تكون الى الانشاد والترتيل
المصحوب بتسقيع الدف الذي يعد أذانهم
اوسية ، حتى يرووا في العزف عليها ، والنايه
منه ضابط اتوبيخ ، وزيادة التأثير أثناء
الاداء .

وبالنقص الذي يشيع في انشادهم فقد
وردوه عن القصص الدينية التي كان القصص
الاسلاميون يغنون به الناس في المساجد ،
وسور النعبادة ، وكان هذا القصص يلقى رواجاً
كبيراً بين الناس .

والمؤلف يرى أن الطريقة التي نظمت بها
هذه القصص تعتبر طريقة فريدة في بابها
وانها لتدل على حاسة فنية دقيقة ، فقد أثر
ناظمو هذه القصص الأوزان التي تنسجم مع
الترتيل والتقسيم في الاداء . وهم قد
وردون القصة على روى واحد ، ولكنهم في
الغالب يؤثرون أن تكون أدوارا ثنائية تجمع
بيها وحدة القافية في آخر كل دور ، ثم انهم
يلتزمون ربط كل دور بالسابق عليه وذلك
برد صدر كل دور على عجز الدور السابق

بالقضاء والقدر ، والتنوع برزق الله • الخ
على الأرغول ••• الموال

الأرغول اسم مزمار يصنع من قصب الغاب ، ولا اعتقد أن هناك من يجعل الأرغول ، وعلى كل حال فالمؤلف يصفه في هذا الباب لمن أراد أن يعرف عنه المزيد •

وعلى الأرغول يغني الفنانون الشعبيون مواويلهم الشهيرة ، ويصف الأستاذ فهمي غنم الموال بأنه « يجسرى على لحن رتيب مألوف ، والطرب فيه يعتمد على الوحدة » •

يا واحد انفرذ اوعى القرد يخدعك ماله
تحتار في طبعه وتتعنّب بأفعاله
جبل الوداد ان وصلته يتخع احباله
تقضى عمرك حليف الفكر والاحزان
ويذهب المسال ويبقى القرد على حاله
وموال آخر يقول :

الفجر لاح قومم ياتجار القوم
عجب تمام وعينى لم رأت نوم
عاشق يقول للحمام ادبني جناحك يوم
أطير به في الجو وانظر الى احبه يوم
نزلت بحر الصبا به باحسب انه عوم
عشقت وعرفت فام تستاهل يا قليل العوم
عشقت النساء مسخره في اليوم وبعد اليوم
الأدبانية

وهي طائفة من الفنانين الشحاذين يستجدون الناس في الطرقات والمحافل الصامة ؛ بشعر فكاهي ؛ وزجل ساخر ينظمونه ارتجالا بما تقتضيه الحال مصحوبا بالنقر على طبل صغير •

ويصف المؤلف طريقته « وهم يؤدون فنههم جماعة من اثنين أو ثلاثة أو أكثر ، يبدأ شيخهم بالمطلع فيردون عليه ثم يضي في ايراد ماعنده من فن منظوم وفي آخر كل مقطع يردون عليه بالمطلع وهم لا يتفنون بالشعر ولكنهم يؤدونه أداء يبرزون فيه معاني الكلام ، ويصورون ماتضمنه من الدلالات مستعئين على ذلك بالإشارات المضحكة ، والحركات الخفيفة البارة وهم يطلون وجوههم ، والأصل في هذا الفن هو الاضحاك ، وهو يؤدي الدور الذي يؤديه رسام الكاريكاتير » •

أهل الوجد

وهم طائفة من الدراويش السالكين يتجمعون في الأوراد ، وفي حلقات الذكر في الموالد ، يتطارحون الأغاني في الهيام بالذات والجلالة •• والحديث عن سلوك الطريق في الوصول الى الحقيقة والاتصال بالله •

وبعد فهذا عرض لما تضمنته هذه الدراسة من الأغاني الهائلة التي قصر المؤلف دراسته عليها • والحقيقة أن في ملاحظتين شكليتين على هذه الدراسة ، عنوانها أولا : ألوان من الفن الشعبي •• مما قد يخدع القارئ بأنه سيجد في الدراسة ألوانا مختلفة من الفن الشعبي حقيقة ، ولذا فاني اعتقد أنه كان من الأصوب أن تكون الدراسة بعنوان « ألوان من الغناء الشعبي » •• ثم يعرنا هذا الى تسمية الأغاني الهائلة •• مما قد يخل للقارئ معه أن هذا اللون من الأغاني لا يدخل تحت مانسميه « بالأغاني الشعبية » • أن هذه الأغاني رغم محاول الأستاذ فهمي عبد اللطيف أن ينفية عنها من مهانة ، وإزدراء ، فقد وقع هو في هذا الذي أراد أن ينفية عنها ••• فإن الانطباع الذي تعطيه لي عبارة الأغاني الهائلة يقل كثيرا عما تعطيه عبارة « الأغاني الشعبية » •



At the Anthropological Museum affiliated to the Egyptian Geographical Society in Cairo can be found a huge collection of folk idols and small moving puppets discovered at al-Balliana cemetery.

The writer points out that, in certain ancient civilizations, religious conventions adopted moving puppets as worshipped gods to whom human and animal sacrifices or kurbans were offered. Such puppets did not just concentrate on movement, but made noises as well.

Churches, particularly in the 15th Century A.D. were furnished with bronze puppets as parts of the church clock. These puppets used to project out of their hidden positions to the church tower to signify the time.

The Byzantines adopted moving puppets in their sittings as a means to add to their greatness and national prestige.

The writer makes mention of the clock which Caliph Harun al-Rashid presented to Charlemagne and also the one Saladin sent as a free gift to Frederick II. He also mentions the famous Damascus clock of moving puppets representing birds, a serpent and a crow.

Puppets continued to be employed more especially in some societies to serve certain magical purposes. Puppets of this sort used to be made in the form of masks whose countenances were moved by the magician who put them up.

Likewise these puppets were made to resemble hollow idols having animal faces which the Priests and Church staff wore for the performance of dances with them.

In South Asia especially in the Indonesian Archipelago, puppets are not infrequently used in a new form of «Khayal al Dhil» show.

Puppets in societies dependent wholly upon game hunting for existence are used to lure the prey.

The fancy of the moving puppets with their long history now assume their ideal form on the modern theatre to entertain the public.

THE OLD WOMAN

By Dr. Fouad Hassanein

An African folk tale translated from the «Hausa» language by Dr. Fouad Hassanein. It explains a popular proverb which says :

«The old woman is more malicious than Demon».

FOLK ART IN NEWS MAGAZINES

Introduced by Ahmed Adam

Goha in the East and the West

A brief summary of an article by the late Kamel Alkilani published in Alhila magazine. The writer speaks about Goha as a symbol of jesting both in the East and the West and cites a number of his remarkable clever jokes. The writer also quotes a certain such jokes by some of Goha's counterparts in other countries of the world.

MARRIAGE AND FESTIVE RITES OF THE ARMENIANS

A brief summary of an article by Artin Dumbakgian published in the Folklore magazine at Bagdad on Armenian wedding and festive conventions the world over.

FOLK LIBRARY

Introduced by Ahmed Ali Morsi (Khayal al Dhil) The shadow Play

A review of Dr. Abdelhamid Younis book entitled «Khayal al Dhil» in which he speaks of the origin and the development of this art.

VARIOUS PATTERNS OF FOLK ARTS

A condensed account of a book on certain varieties of folk art by M.F. Abdellatif.

STUDIES IN FOLK LITERATURE

A brief review of the book of «Studies in Folk Literature» by Amer Rasheed Elsamerrai.

The writer discloses that he has succeeded in coming across some seventy five kinds of sports quite identical with those of Ireland. He plans to carry on with the work of getting more sports but believes that it is not possible to adopt the same method of Irish sports classification for application to Egypt.

The writer goes on to describe certain famous Egyptian folk sports like *Shibr wa Shibeir* (spread hand palm length and half such length), *al Taht-tib* (fencing in which loaded sticks are used) and *Hagla* (one legged race) which are most popular in the country-side.

There are other equally famous sports exercised indoors like the *sga* which resembles the chess and is played by two persons since time immemorial. It requires great intelligence and vigilance.

The writer then speaks of children's sports in which the youngsters sing as they play.

THE SUNG (The Old Harp)

and the popular *Simsimiya*
the most ancient string musical
instrument in Egypt

by Dr. M.A. El Hifni

It is an established historical fact that string musical instrument was originally some form of a flexible stick shorn of its bark in the middle. The bark itself is attached to both ends of the stick and used as strings.

Eventually it was thought appropriate to add a foreign string to the instrument. Afterwards this string was fixed to an echoing wooden casket.

More strings were ultimately added and affixed to pegs.

It is seen in Ancient Egyptian monuments that the *Sung* or the *Harp* was a proper string, musical instrument.

The writer describes in his article this instrument in detail and says that it later moved to other adjoining coun-

tries from there to Europe where it was developed into the *Harp* as it is now known.

Dr. Hifni goes on to speak of another string musical instrument of the name of *El Simsimia* which dates back to Ancient Egypt. This instrument, he says was transferred from Ancient Egypt to Ancient Greece where it was developed to perfection. The Ancient Greeks made two kinds of the instrument; one comparatively heavy and better made for use by professional musicians. It is named the *Lyre*, and the other lighter and simpler played by amateurs and named the *guitar*.

The *Simsimia* is still well known with Egyptian popular circles.

It is one of the favourite instruments enjoyed by the ordinary folk in Egypt.

THE HISTORICAL SOURCES OF THE MOVING PUPPETS

By Sa'ad al-Khadem

The moving puppets date back to time immemorial and their origin extends across varying and far-apart civilizations. These puppets sometimes took the form of veils or masks, sometimes that of idols with limbs partially moving, while the bulk remained stationary.

Puppets were, during many ancient periods of history, associated with certain kinds of worship and religious rites. A striking example of these can be given of the ancient pharaonic times when moving puppets were employed in funeral ceremonies.

Puppets used to be made of wood or animal hide filled with dry fodder or grass or of palm leaves, certain plants or tree branches.

The Ancient Egyptians also made a number of moving puppets representing tradesmen as specimens showing the behaviour of workmen and workwomen as they engage in the use of their respective tools, or industrialize some of their agricultural products.

music), (6) songs, (7) lyrical obituary, (8) religious praise poetry, (9) prayers in verse, (10) protective charms, (11) proverbs, (12) riddles, (13) and jokes.

d) Music which comprises : (1) songs and dances, (2) pure music, (3) musical instruments.

e) Dance which includes : (1) occasional dances, (2) dances associated with beliefs, (3) dance performance by special classes and categories of the people, (4) and sport dances.

f) Plastic arts which include : (1) handicrafts, (2) embroidery, (3) jewelry, (4) toilette, (5) furniture, (6) architecture, (7) toys, (8) Wall paintings, (8) charming decorations, (9) tatoo, (10) and sugar dolls.

g) Imitative arts which include : (1) shadow play, (2) marionettes, (3) theatrical plays, (4) and jugglers.

CHILDREN'S SPORTS AND SONGS

By Maher Saleh

Children's sports are looked upon as some of the most important kinds of folk arts of any one of the numerous native of the world. These sports represent some of the oldest aspects of human activity if not the oldest of such aspects of activity of man in his early youth. They reflect his emotions and display his temper. They are an embodiment of his life, and have invariably been associated with him through the ages. They are part and parcel of his environment with all its traditions and local institutions.

The writer points out that children's sports in Ancient Egypt first originated from religious rites and ceremonial installation into power. It is inscribed on the walls of at least one temple (namely that of Beni Hasan at Minya) that to ascend the throne, the ruling Prince-elect had to distinguish himself in certain sports such as hunting, big game chasing, shooting, swimming, wrestling and the like.

Chief among these sports which are still exercised in the countryside, are the long hop (shibr wa shibeir or al-Bahr al Maleh).

There are those who believe that there is some sort of spiritual importance attached to these sports which were utilized for prophetic purposes. For instance, the tug of war is one of such sports which had the same meaning in Ancient Egypt.

Classification of Folk Sports

Research workers in the field of folk arts are fully alive to the great significance of folk sports classification and a great number of countries have taken the pains to classify their local sports. One of the most important of such classifications is the one made by the Irish Republic in a book entitled «The Irish Folklore», which contains names of sports very like Egyptian folk sports such as :

Soccer sport.
Flower sport
Harvest sport.
Fruit sport.
Coin sport.
Button sport.
Match sticks sport.
Walking sticks sports.
Strings and ropes sport.
Marbel sport.
Stones and gravels sport.
Bones sport.
Ribbon sport.
Domestic utensils sport.
Colour sport.
Number sport.
Paper sport.
Letters and words sport.
Eggs and shells sport.
Animals, birds and plant sport.
The Hide and Seek.
The Blind sport.
Circle sport.
Circle and chain sport.
Dancing sport.
Sport accompanying music,
tales and lyrical verse.
Love sport.
Puzzle sport.
Carnival sport.
Sport in which are used the hands,
the fingers and joints.
Horse sport.
Sport for children's amusement.

lyrical verse ((Mawal) such as those entitled «Adham al-Charkawi», «Yasin and Bahia», «Shafika and Mutwali», «Hassan and Na'ima», «Al-Mistakhab» «an old king» and «The Shadow», which is derived from a lyrical verse of that title representing local custom versus temporal law.

In «Yasin and Bahia» the hero performs a totally new role which highlights fresh revolutionary concepts, the writer says.

In «Shafika and Mutwali» is related fully the story of revenge against the culprit committing an offence adversely affecting the chastity of a woman.

In «Hasan and Na'ima» is given the gloom picture of Hasan, the singer who flirts with Na'ima and the girl's family avenging themselves of the lover for his flirtation.

The attitude which the writer attempts to bring forth is to explain the relationship between the individual and the society when he lives.

The folklore revival movement, concludes the writer, has a tremendous effect on the rebirth of nations and on the revitalization of folk conventions which are regarded as the most conspicuous features of national status. He believes that folklore of nations is a rich source of inspiration in all fields of arts and letters and it is incumbent upon us to show practical interest in the promotion of our folk art.

CLASSIFICATION OF FOLKLORE

By Abdel-Hamid Hawwas

We have earlier alluded to our urgent need to introduce folkloric archives, and made it plain that the classification of folk material is our only means to its study on accurate scientific basis.

Students of folkloric science have not as yet arrived at a general principle which may facilitate the classification of folk art because folk ma-

terial is of local character different from one environment to another according to cultural circumstances.

The writer says that in the folk arts field there are three distinctive sectors, first, the temporal arts which are basically directed towards the expression of the psychology of the people's mind like folk literature and folk music, second, the material and applied arts which are meant for private benefits such as handicrafts, and third, folk beliefs, custom and traditions.

He thinks that in order to classify folkloric material it is essential to fulfil the following objects : first, compatibility of classification to the character of Egyptian folk material, second to the steady growth of the collected material, and third, easy access to the material wanted through quick classification.

The writer is of opinion that indices should be classified on index cards, as follows : first on categorical basis, the second, on regional basis, and the third in accordance with the name of the source of the material.

a) Categorical Classification, he says, includes : (1) beliefs, (2) rites of entry and exit into and out of a place or stage of life, (3) rites of optimism and pessimism, (4) belief in special magic power of names and words, (5) belief in fortune telling, (6) belief in charm, (7) belief in saints, (8) belief in corbans, (9) belief in quack medicine, (10) belief in arbitration to prove the guilt or innocence of the accused.

b) Custom and Traditions which include. (1) the different stages of life such as birth, circumcision, engagement, wedding, child delivery, illness and death, (2) Seasonal occasions like harvesting, feasts and birth day celebrations, (3) social ceremonies, (4) family relations, (5) etiquette, (6) conventional traits of character in rural society, (7) eating and drinking customs, (8) daily life, (9) settlement of disputes.

c) Literature which comprises : (1) poetry, (2) the drama, (3) the legend, (4) the tale, (5) mawal (flute

THE GERMAN SCIENCE OF FOLKLORE IN THE MAKING

By Dr. M.F. Higazi

Researches differentiate between two principal matters, first the collection of folk material, second the consideration on scientific basis of such material within theoretical and methodological framework.

Folklore Science in Germany occupies a wider position than it does in Anglo-Saxon societies. Both participate in taking stock of folk beliefs and folk literature, but folklore science includes material inheritance in folk civilization, plastic art, costumes and building designs as well. Folklore, therefore, concentrates on the study of the moral aspects of folk life. In this article an attempt is made to portray the general features of study of live folklore and the factors which prepared the ground for the German folklore science.

The writer enumerates the early pioneers of German folklore study, principally Justus Möser (1720-1794) who had a conservative outlook and advocated the then existing folk system which spoke highly of the local peasants as the principal pillars of traditions. He also mentions Herder (1744-1803) who is looked upon as the first master of the romantic school in Germany and a staunch supporter of the maintenance and evolution of folklore, especially folk lyrics. He preached the study of folklore in general and folk songs in particular with the aim of scrutinizing the people's personality in the light of the environment and history. The writer points out that the nineteenth century is distinguished as a decisive stage in the development of all human studies. He says that the folklore science has sprung up as an independent science in that period and was affected by the trends prevailing at the time.

Another German folklorist is Riehl (1823-1897) who was the actual founder of German folklore science. He was a State professor of Commerce and Economy in the University of Munich

and a private adviser to the King of Bavaria in internal political affairs. He treated the folk life in search for the rules which underline its evolution. While in the midst of such treatment he put stress on the natural laws regulating folk existence. He preached during this period (1858) the study of folklore science as an independent branch of knowledge. It will be seen that this science is, according to Riehl, based on comparative historical mythology to extract the laws of folk life development. The factors of this science in Riehl's view concentrate on the study of the race, the language, the custom and the domestic environment.

FOLKLORE AND RELEVATIONS

By Ahmed Ali Morisi

Man has, invariably through the ages, been alert to the importance of folklore, but such importance as is attached to folklore has never been the principal purpose aimed at, and those who took the trouble to collect, register or refer to folk material did not subject it to a specific methodology.

Consideration of folklore on a purely scientific basis is undoubtedly a new advent in the current modern age, and one readily appreciates the close relationship between the revival of folklore and national awakening to consciousness.

Great folklore collections have come to light which incorporate songs and tales as well as a good number of folk custom and traditions.

The phenomenon of folk art revelation manifests itself clearly in a lot of literary and artistic works throughout the globe.

Folk art inspiration is not a product of this age but is one of very long standing, in that it has won the intimate attention of classical Greek poets.

The writer speaks about certain dramas whose authors relied on folk

However, these various efforts in the field of folklore are still disconcerted, and it is essential to effect their co-operation on the basis of organized planning in collecting, classifying and studying.

To link science and art with society, we must establish a High Folklore Institute which will be the mainstay to distinguish the genuine folk data, and to protect it from forgery and counter the psychological war being launched by both the imperialists and reactionary.

This Institute corrects erroneous concepts and place, study upon objections academic methods, and there can be no doubt that this Institute will soon be an established fact so long as we believe in the scientific outlook and adhere to proper planning, refrain from haphazardness and give the respect for the masses which reasserted themselves by genuine creation with all means of expression.

FOLKLORE AND TECHNICAL AGE

By Dr. Nabila Ibrahim

The concept of folklore is still alive in the minds of so many thinkers as the conventional custom and traditions existing in the environments not in close touch with the modern age of technology. For this reason the study of folklore is confined to three aspects; first the study of recorded legacy handed down to us, second, the field study of remnants of local inheritance in out-of-the-way areas, and finally a theoretical and analytic trend to define and explain the various folkloric forms.

The writer asks what the fate of the native folk inheritance will be and speaks briefly about W. Grimm's definition of folk life, as existence outside the framework of machine and attraction of material interests, and where temporal law does not reign to the exclusion of custom and traditions.

The writer goes on to differentiate between the folk world and technological world, saying that the first is non-historical unlike the latter. The folk world, she says, is a mechanical structure whereas the other is not. The first is not affected by logical calculations while the second is.

The writer moves on to argue that the technological world has a profound impact upon the folk world as represented in the change of time, place and social environment.

She believes that every age is characterized by two specific kinds of behaviour, one based upon ancestral traditions, and the other all out to overthrow and wipe out every old background. The first school of thought is optimistic and the other is pessimistic. The first lives a communal existence where if it is exposed to danger it resorts to singing, dancing and jesting. The others are not in any way interested in folkloric studies. Their works are of purely individual character.

The writer asks whether students of folkloric science have ever thought of adopting the High Dam workers as a topic of their folkloric studies alongside their search for native legacy in the villages and bedouin regions. She says that the most important problem in our folkloric studies lies in the development of linguistic vocabulary and forms of expression as a result of the people's understanding of new social and political concepts.

The need, she says, is for the ascertainment of effect of the people's life on linguistic vocabulary. She makes mention of the means to developing folk studies and believes that these means are concentrated on : first, the search for new communal groupings, second, connection between ancient and existing way of life and, third, encouragement of professionals and amateurs to spread folk literature. She urges the U.A.R. Radio and Television Cooperation to use their influence to spread far and wide folk treasures, with the object of reminding the people of such treasures.

She winds up saying that folk treasures combine both the old and the new.

Folk Art Between Planning and Haphazardness

By Dr. Abdel Hamid Younis

It can be safely said that folk arts occupy the place of honour among various forms of expression, now that it has become clear that these arts have proved then worth and ability to fulfil the moral and emotional requirements of society, inasmuch as they are inseparably connected with life, and enhance the march of history, amplify the sublime human values and highlight national salient characteristics and social ideals.

Today the national socialist impetus joins hands with the scientific impetus to give due care and attention to folk art, and whenever one goes just now, one finds steadily increasing importance attached to folklore.

Universities and higher institutes are allowing the opportunity to folk art to occupy its rightful place among other items of the curriculum, and to link science with society. They have changed from complete concentration on written data to field activity in which to establish direct contact with the masses and interlace folk innovation with the people in their work and amusement. They note down the purposes, means and significance of such innovation as represented in the word, movement, gesture, rhythm, and plastic material art.

The old illusions which alleged that the Arab folk mentality had no idea of any given folk specimens of art are eradicated. Such illusions had no foundation whatsoever.

So many strenuous efforts are being made on the plain of human endeavour to study, collect and ponder over folk art. The Supreme Council for the Promotion of Arts, Letters and Social Sciences has already passed the initial

stage of advocacy and propagation to a pretty composite phase of advancement on realizing the necessity for reliance upon the national style in creation, composition, rebirth and study.

For this cause, the technical committees concerned have drawn closer together in the sphere of expression and form and have come to the conclusion to underline the importance of the folklore which coin their national features and art conventions.

It has become essential to reappraise, objectively the efforts of the Folk Art Centre with intent to revive its documents and specimens and enable it to make a grand scientific survey of the country, particularly at this stage of the people's progress.

In the governorates, the various organizations responsible for the promotion of the country's scientific and technical interests are giving their closest attention to folk arts, building therefore institutes and forming troupes with which to revitalize movement and rhythm upon which the people depended for centuries and fused its folk literature with highly sophisticated literature. It has brought down the thick wall that almost partitioned the two, thus allowing the individual's sentiment to accord with that of the people on the plain of plastic arts. The efforts of those engaged in the study of folklore in the Arab world have been concerted, and the need for an open museum on a nation-wide scale has come to light. It would not be long before we see a festival held on that scale, and before the attention of scientific and folk institutions in the world is drawn to the current movement of Arab folklore as compared with the folklore of other nations.



EDITOR IN CHIEF :

Dr. ABDEL HAMID YUNIS

ART DIRECTOR :

ABD EL SALAM EL SHERIF



General Organization of the Alexan-
dria Library (GOAL)

Bibliotheca alexandrina

A Quarterly Magazine

Office : Oreco Bldg., July Street 26







Bibliotheca Alexandrina



0536308